

البعث العربي والبعث الفيتي متلازمان

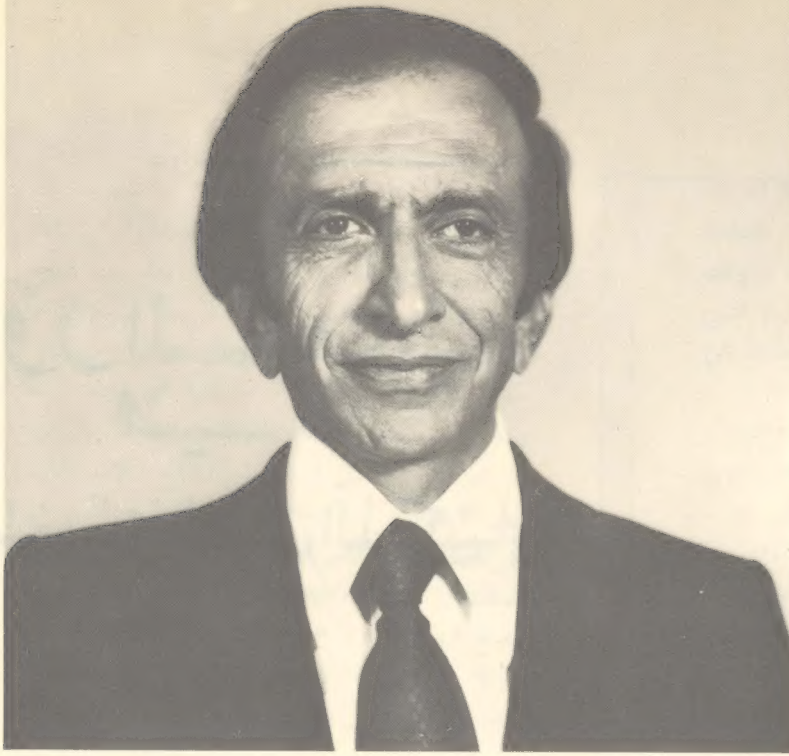
أيها الأخوة الفنانون

أيها السيدات والسادة

إنه لشرف كبير لي ، أن أمثل السيد رئيس الجمهورية ، الأمين العام لحزب البعث العربي الاشتراكي ، بتكريم شلوثة من كبار الفنانين في هذا القطر : « سعيد تحسين ورشاد مصطفى ونصير شوري » كما يسرني في الوقت ذاته ، أن أنقل : صوتكم ، وتحياتكم ، وحبكم وتقديركم إلى رئيسنا وتاند مسيرتنا .

أيها الأخوة

ليس غريباً أن تكرم الدولة والحزب ، كل من الفنانين الشلوثة الذين أمضوا حياتهم في العطاء ، لهذا الشعب وللهذه الأمة ، إسمحو لي بهذه المناسبة السعيدة أن أذكر بأسف ، إننا فقدنا خلال السنوات الأخيرة فنانين عظام أيضاً ، كنا ننتفي لو كانوا معنا ، فقدنا الأستاذ والمرئي الكبير « محمود جلول » وفقدنا الفنان « أدهم اسماعيل » الفنان الانسان ، الفنان ذو القلب الكبير فقدنا « نعيم اسماعيل » ، فقدنا « لؤي كيائي » ، الفنان المعطاء هؤلاء أيضاً ، شاركوا وأعطوا لشعبنا وأمتنا .



الدكتور المهندس
عبد الرؤوف الكسم
ممثل السيد رئيس الجمهورية

إن الحركة الفنية في هذا القطر ، وإن كانت قد بدأت منذ عشرات
من السنوات فقط ، إلا أنها أثبتت أصالة هذا الشعب العظيم .
كما ذكرت في مناسبة سابقة ، كان الثبات طويلاً ، ولكن كان البعث
عظيماً ، فكان البعث العربي والبعث الفني متوازمان يعطيان لهذا الشعب
وليشب كل منهما أن هذا الشعب هو شعب فنّان معطاء أصيل .
ليس في بلدنا فقط يُشارك الفنان في العطاء وفي الثورة ، وفي الدفاع
عن حدود الوطن ، كلنا يعرف كيف شارك « دولاكروا » في الثورة
الفرنسية وكيف كان من رواد الثورة الفرنسية ، كيف كانت رسومات
« غويا » تنقل أكثر من المناسير ، وكانت أقوى من الرصاص في ضرب
الأعداء العزاة لأسبانيا .

وهكذا ، أقول هذا أيها الإخوة ، لأني أؤمن أن ريشة الفنان يمكن أن تكون
أقوى من البندقية ، وأن ألوان الفنان على لوحته تكون كدماء الأبطال
في ميادين المعركة . لا أقول كل هذا عندما يكون الفنان مع الشعب
لأن كل فنّان لا يمكن إلا أن يكون مع الشعب ، لأن كل فنّان هو ابن
الشعب ، ويعيش أحاسيس الشعب ، ويتألم بآلام الشعب ، فهو من الشعب ،
وبذلك أيها الأخوة جاء هذا التكريم من سيادة الرئيس ، ليقول
لكم ، شابروا ومزيداً من العطاء ، لأننا وشعبنا وسنكون معاً
لتحقيق أهداف أمتنا ، بقيادة قائد مسيرتنا الرئيس المتأد
حافظ الأسد .

ألقيت في حفل تكريم الفنانين
الرّواد ، وتوزيع الأوسمة عليهم

دور الرعاية في تطوير الفن التشكيلي

بقلم : طارق الشريف

هاتين الصيغتين من التعامل في مجتمعات أخرى ،
واختلفت أشكاله تبعاً لهذه الشروط التي تحددها
المجتمعات ورعاية الفن فيها .

مما يؤكد لنا أن للرعاية أهميتها البالغة وتأثيرها
على الفنان ، ومدى تداخلها في عملية الإنتاج الفني
نفسها ، سواء من حيث الأشكال أو الموضوعات أو
المضامين ، أو التقنيات التي أصبحت تقدم للفنان ،
أو من حيث القيم الجمالية التي يتوصل إليها المجتمع
في مرحلة محددة .

وهكذا تبرز أهمية موضوع أساسي علينا دراسته ،
وهو يتلخص بعبارة : « كيف تكون علاقة حرية التعبير
الفني بالرعاية ، ومدى دورهم في تقييد هذه الحرية ،
وتأثير ذلك كله على تطور الفن » . وذلك لأن (الراعي)
لم يكن يدفع للفنان ثمن لوحه فقط ، ولم يقيم بشرائها ،
بل كان يمارس ديكتاتورية من نوع ما عليه ، ويفرض
شروطه في كثير من الأحيان سواء من حيث الموضوعات
أو الأساليب ، ويتدخل في الإنتاج سلباً أو إيجاباً ،
وهكذا لم تكن علاقة الفنان بالراعي علاقة انسجام
وتوافق ، بل كانت علاقة تسلطية أحياناً يمارس الرعاية
فيها ضغطهم على الفنان ليؤثروا على إنتاجه ، لاختضاع
هذا الإنتاج لرغباتهم ، أو لمتطلباتهم وأهدافهم ، ليصبح
الفن وسيلة من الوسائل التي تساعد على الاستثمار
وهكذا فإن ضم الفنان إلى جانت الفئات الحاكمة
يساعدها على نشر أيديولوجيتها وأفكارها ، ويساعدها
على الاستثمار وبرسخ أهدافها .

وإذا عرفنا بأن بين رغبة التعبير بحرية وبين قبول
الصيغ الفنية المفروضة ، فروقاً كبيرة ، أدركنا - بأن
معادلة الحرية وتحقيقها مشروطة برعاية حقة -
ولهذا فالراعي والفنان يقدمان جدلية مستمرة ، تارة

حين نتحدث عن الرعاية ، نحن لا نعني مختلف
أشكال العون التي تقدم للفنان فقط ، بل نقصد المعنى
الواسع لهذه الكلمة ، أي جملة العلاقات المختلفة التي
تربط الفنان برعاية فنه ، وما تولده تلك العلاقات من
انعكاسات على هذا الفن .

ذلك لأن الجهة التي تقدم العون للفنان قد اختلفت
من عصر لآخر ومن مرحلة لآخرى ، وانعكس ذلك على
الفن ، وهذا يعني أن لكل نظام مفاهيمه التي تحدد
صيغة التعامل مع الفنان وإنتاجه ، ولهذا تتطور الصيغ
الفنية متوازياً مع هذه المفاهيم ، التي تلعب دورها في
التشجيع ، أو الوقوف بوجهه ، مما ينعكس على الإنتاج
سلباً أو إيجاباً ، فيساعد ذلك على تبدل الأشكال الفنية
وعلى تطورها .

ونظراً للتبدلات العميقة التي مرت على المجتمعات ،
وما قدمته من أنظمة وما فرزته من رعاية ، فقد كان
لذلك كله تأثيراته على صيغ التعامل مع الفنانين ،
حسب الأنظمة والرعاية ، وما يحمله كل منهم من مفاهيم ،
لكن الشيء الواضح - اليوم - هو استحالة تصور
مجتمع بدون رعاية من نوع ما ، وبدون تنظيم معين
لهذه الرعاية ضمن المجتمع .

وهذا يعني أن هذه الدراسة تستهدف توضيح
الأساليب المتبعة للرعاية الفن ضمن المراحل المختلفة
للتاريخ الفني ، ونتائجها على تطور الأشكال الفنية ،
وتأثيراتها على مجمل الإنتاج الفني ، إذ أن من الواضح
أن الفنان التشكيلي عاش مراحل ، مارس فيها الإنتاج
الفني بحرية تامة ، وقدم نتاجه لسوق حرة ، وأقبل
على تسويقها الأشخاص بمحض حريتهم ، وممارس
فنان آخر عمله ضمن أساليب محددة تماماً ، وموضوعات
مفروضة ، ومضامين مسبقة ، وتباينت الشروط بين

يقبل الفنان بشروط الراعي كليا عن رضى او كراهية، وتارة يقبل ببعض الامور ويرفض بعضها الاخر، فيلجأ الى الحيلة ليقف بين متطلبات الراعي ورغباته، وقد نرى صيغة التمرد الكامل على كل أشكال الرعاية التي تعني المأساة للفنان، اذا لم يجد الفنان راعيا بديلا عن الرعاية الموجودين.

وهنا لابد لنا من ان نوضح ان لكل نظام رعاية فنه. مما يؤكد لنا اختلاف نوعية هؤلاء الرعاة، اذ قد تكون (الدولة) هي التي تمارس الرعاية بنفسها واجهزتها، وقد تنتقل الرعاية الى التنظيمات الاجتماعية والاقتصادية والمالية. كالشركات والبنوك والاحزاب السياسية والنقابات المهنية والعمالية، حسبما تفسح الدولة لها المجال. وحسب تأثيراتها ونفوذها، وقد يمارس الافراد دورهم في رعاية الفن سواء كانوا افرادا او متنفذين ممثلين لفعاليات مالية او اقتصادية، ويلعب كل واحد منهم دوره ضمن آلية النظام التي تحدد لكل دوره، ولهذا قد يكون الراعي واعيا لمتطلبات الفن. مدركا لدوره، وقد لا يكون حسب الاشخاص. وثقافتهم الفنية ووعيهم لاهمية الفن الذين يتولون رعايته.

لهذا لا يمكن عزل رعاية الحركة الفنية عن آلية النظام الاقتصادي السائد. ولا يمكن الحديث عن الرعاية دون التعرض للنظم المختلفة التي فرزت هذه الرعاية، ذلك لان اسلوب النظام الرأسمالي يختلف عن اسلوب النظام الاشتراكي في الرعاية الفنية. ويختلف كل بلد في اسلوب رعايته للفن. فالدول الرأسمالية متباينة في نظمها الخاصة بالرعاية، ولكن الشكل البسيط للرعاية هو... وجود فنان منتج لبضائع لها اهميتها الفنية والاقتصادية ولها دورها الفكري... وهذه السلع الفنية تختلف في اهميتها عن بعضها، ويختلف الاقبال عليها، والرغبة فيها، تبعا لهذه الاهمية، والجميع يتفقون على أن افضل الانتاج الفني يتمتع بتقدير كبير يتنافس عليه الممولون والدول، يقدم في المعارض وينقل للمتاحف وصالات العرض على انه انجاز حضاري يقبل الناس على اقتنائه، ويتسابق الممولون عليه، بل تتنافس المتاحف في دفع المال للحصول عليه، وتبارى الدول في حشد افضل ما لديها في المعارض الكبيرة، لتبرز مدى رعايتها، وهذا يعني ان الانتاج الفني أصبح يعادل الانتاج الصناعي المتقدم، ويتوازي مع التفوق الرياضي، في دوره الاساسي على المستوى العالمي، لانه وسيلة سلمية معاصرة للتنافس بين النظم والدول، يدفع الانسانية الى التقدم والتطور بما يقدمه من ابداع خارق.

وبالتالي يقدم عصرنا الراهن الاشكال الاكثر تعقيداً للرعاية. من كل ماعرفناه في الماضي. وذلك لازدياد

اهمية الانتاج الفني، وهكذا أصبحت الدول تتدخل عن طريق الكوادر الفنية المختلفة لاكتشاف الاعمال المتميزة وحفظها ورعايتها. وتقديمها لمعرض كبير. او ضمها في متحف. وقد تطورت صيغ الرعاية لتشمل الفنان وحياته والعناية به. وتأمين مستلزماته. من مكان عمل الى مواد. وهكذا لم تعد الرعاية تقف عند حدود الشراء. او الاقتناء. او فرض الصيغة او الموضوع. بل ان تهيئة المناخ الملائم للفنان ليلدع هي الاساس. واتجهت كل الانظمة... الى اعتبار حرية التعبير الفني مقدسة، بل وضعت الانظمة في المنظمات الدولية لحماية هذه الحرية، وحماية الفنان ومنع استغلاله، حتى أصبحت حقوق الفنانين تتجاوز حرية التعبير، الى حقوق ثابتة للفنان على انتاجه، وقعت اكثر دول العالم عليها واعترفت بها.

لكن... حتى توصل الفنان الى ذلك كله. وحتى تأكدت هذه الحقائق مرت الانسانية بمراحل عديدة وبجملة من التطورات الهامة. التي اعطت للرعاية معاني مختلفة. لهذا لابد لنا من ان نمر عليها سريعا لتوضيح نضال الفنان عبر العصور المختلفة، ليصل الى ما وصل اليه، ولنتكشف العلاقات المتبدلة التي تحكم بالانتاج الفني عبر العصور. نتيجة لتطور (الرعاية).

المرحلة الاولى .. البدائية

يؤكد لنا (رايس) (١) بأن الفنان البدائي في العصر الحجري القديم لم يكن يخضع لاية رعاية. بل كان ينتج فنه بشكل فردي مستقل عن الرعاية. وضمن دائرة بسيطة من المستهلكين. فالفن يلبي حاجات اجتماعية. والمقتني يختار الانتاج الذي يريد. الكاس التي يرغب. او الآنية التي يفضل، بدون أي تدخل في الانتاج. وبدون أي ضغط على الفنان بشكل مسبق، وهكذا يختار الفنان اشكاله وتزييناته بحرية وينفذها. لكن من الواضح ان الحرية لم تكن مطلقة تماما. بل تعكس المرحلة التي توصل الفن اليها. فالظرف يحدد الاسلوب، والفنان يبدع من خلال مفاهيم المرحلة، وبالتوافق النسبي معها، بحيث نحس بتبدلات جزئية في كل مرحلة، وبتغيرات عميقة بين شعب وآخر، ومرحلة وأخرى.

وبالتالي لا نرى الفروق الفردية بين انتاج الفنانين. بقدر ما نرى المعالجات المتقاربة المحددة الفروق، وهذا طبيعي لان الظروف السائدة لم تكن قادرة على اعطاء الفنان فرصة ليخرج عن الاطار الاجتماعي. الذي يعيش فيه. ليشعر ما هو فردي، وهكذا يعكس الفنان لنا ابداعه الخاص.

(١) الرعاية دراسة ميسرة للناقد الانجليزي (رايس) في كتابه



Tête dite « de la Dame de Brassempouy », Ivoire. (H. 3,8 cm.)
Musée des Antiquités nationales.

المرحلة الثانية ... العصور القديمة

وظلت هذه المفاهيم سائدة طيلة مراحل عديدة من تاريخ الفن ، من العصر الحجري القديم الى الحديث وحتى عصر البرونز ، اي طيلة المراحل القديمة للفن ، وحتى ظهور المدن وتطورها ، والفن له هذه الصيغة البسيطة من الانتاج والتسويق ، الى ان تحول الفنان من منتج حر للفن ضمن دائرة بسيطة من التعامل ، الى صانع حرفي ، وعامل عند رب عمل يستأجره ليعمل له . وهكذا بدا رب العمل يمارس ضغطه على الفنان ، ليخضعه الى الصيغ الفنية التي يريد ، ويفرض عليه قواعد دقيقة للانتاج تتطلب الخضوع ، واصبح تحكم الراعي بالفنان شديدا ، بحيث لم يعد قادرا على الخروج عن هذه القواعد .

وهذا ما نراه واضحا في وادي النيل وما بين النهرين





وفارس . . . وغيرها من الحضارات في العصور القديمة كلها ، اذ أصبح الفنان يخضع لرغبات الطبقة الحاكمة ، او الطبقة الدينية ، واعماله توجه من قبلهما .
يقول (هاوزر) :

« لقد كان الكهنة اول من استخدم الفنان ، وحذا الحكام حذوهم فيما بعد » (٢) .

لكن ماهي الاهداف التي سعى اليها الحكام والكهنة من وراء استئجار الفنان وفرض الاساليب التي اصبحت قواعد دائمة لفترة طويلة من الزمن .

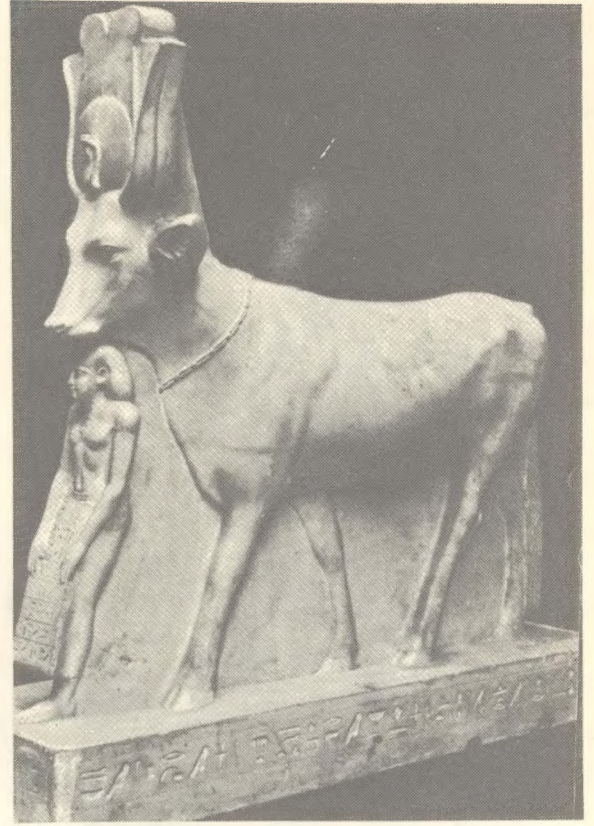
ان من الواضح ان بناء المعابد والمقابر ، وصنع التماثيل ، ورسم اللوحات الجدارية هي الغاية الاساسية للطبقة الحاكمة ، وذلك يرتبط بطبيعة التفكير الديني الموجود ، ويرتبط بالعوامل الاقتصادية التي اوجدت الحياة على ضفاف الانهر ، وربطت دوامها بالمقابر ، واعطت الخلود أهمية كبيرة ، ولعب الفن دورا هاما ، لان الانظمة كانت تعطي لهذه المعابد والمقابر والتماثيل وغيرها من العماثر ، دورا كبيرا في تنظيم الحياة بعد الموت ، وهكذا فالفن يعكس لنا كافة اهداف الحياة اليومية ، ويقدم لنا شهادة على كل دقائق هذه الحياة ، وما يفكر به الناس في تلك المرحلة ، وبالتالي اصبحت الفنان يتمتع بأهمية كبيرة في المجتمع القديم .

لكن أهمية الفنان ، لم تكن لتمنع من فرض الاساليب عليه ، لهذا تطور الفن ببطء شديد نتيجة للمحافظة ، التي يعتبرها الكهنة والحكام شيئا اساسيا لخوفهم من التجديد على مستوى الفن وعلى مستوى انظمة الحكم التي تستمد وجودها من قوى اعلى من البشر ، ولا يمكن التفكير بتبديلها ، لهذا استمرت الاساليب القديمة في مصر القديمة مئات السنين دون اي تغيير يذكر عليها ، وبقيت القواعد تفرض نفسها على الانتاج .

ومن الواضح ان (الفن) لم يكن تعبيرا ذاتيا عن حاجات فردية يريدها الفنان ، بل كان تعبيرا اجتماعيا عن اهداف الجماعة ، وفكرها ومسلماتها الدينية والعلمية ، وهو يلبي حاجات فعلية يتطلبها المجتمع المصري القديم ، اذ ان الفن ينفذ لوضعه في المقابر والمعابد ضمن غايات محددة ، وطقوس معينة لا يمكن تجاوزها ، ولهذا يرتبط بنظام محكم ، والفنان صانع ماهر ، ومنفذ دقيق لهذه الاهداف ، ومعبّر عنها .

وكانت تلك المرحلة تتطلب شكلا من ذوبان ارادة الفنان ضمن ارادة الجماعة ، لهذا يتبنى الجميع أكاديمية واحدة ، ويرسمون بصيغة محددة ، وان الحرية تتجلى في الانضباط ودقة الاداء ليس الا ، ولم تكن تعني التمرد على هذه الاشكال الا في حالات نادرة ،

وتبدلت صيغة التعامل فلم تعد عبارة عن صناع يستأجرون لانجازات محددة بكل دقائقها ، بل تركت بعض الحرية للفنان، ضمن الاسس والمفاهيم الحضارية، وهكذا برزت بعض اسماء نحائين في بعض المراحل .. لكن هذه التحولات لم تستمر لانها تمت باتجاه اكثر تدقيقا حين اصبحت (اليونان) امبراطورية ، فقاب اسم الفنان ، وبرزت الصيغ المحددة له ، وتحول الى صانع ، وكذلك حال الرومان ، فعلى الرغم من التطور الذي حققه الفن في (روما) باتجاه نحت الاشخاص المحددي الملامح ، وباتجاه وجود نحائين يعملون على شكل حر ، بدون خضوع للسلطة خضوعا تاما ، لكن ذلك لم يكن الا بداية للتحولات العميقة الآتية باتجاه استقلالية الفنان التي لم تكن ممكنة ضمن هذه المجتمعات ان النتيجة التي نستخلصها من ذلك كله هي ان الفن - خلال هذه المرحلة - ارتبط ارتباطا وثيقا بالطبقات الحاكمة ، التي فرضت اساليب محددة ، وان نعم الفنان بفترات معينة من التحرر من عمله كصانع او منفذ لكنه لم يحصل على حقه في التعبير بحرية ، ولم تكن ظروف المجتمعات لتسمح له باكثر من ذلك ، وهكذا حافظت كل فترة على اساليب محددة وعلى مفاهيم واضحة يعكسها الفنان ، ويقدم لنا فيها صيغة تعبير عن المفاهيم الجماعية اكثر من تعبيرها عن الجانب الشخصي للفنان ، ان الفنان يصيغ لنا ارادة جماعته ، وطبقته الحاكمة ، ويقدمها بأسلوب فني قد يختلف من عصر لآخر ، لكنه محدد لامجال لمخالفته . وكان رب العمل ديكتاتورا يمارس ارادته على الفنان ، وكان الفنان منفذا لما يطلب منه ، وان ابداعه يتجلى في دقة تنفيذ ما يطلب منه .



وفي النماذج التي لا ترتبط بالطبقة الحاكمة والدينية .
لهذا كان الفن الرسمي محددا بأشكاله، وبمفاهيمه، ويمكن ان نجد بعض الخروج على القواعد في بعض النماذج التي لا تمثل الصيغ الرسمية ، مثل تمثال (الكاتب) او (شيخ البلد) او في رسم الخادم ضمن مجموعة من الاشخاص الهامين من الحكام ، او في تفاصيل حيوانات او اشكال نباتية ليس الا ، وهي لا تمثل الا جزءا ضئيلا وبسيطا من الانتاج الفني في مصر القديمة .

ولا يختلف الفن في بلاد الرافدين ، عن الفن المصري في هذه الاهداف ، فالفنان كالصانع الماهر لا يختلف عنه كما يقدمه لنا (حمورابي) ، سواء ارتبط انتاجه بالملوك ، او برجال الاعمال كما في (بابل) ، او برجال الحرب كما في (آشور) ، انه يرتبط بالطبقات الحاكمة ويمثل صياغة محددة لها اسسها المفروضة على الجميع وهذا ينطبق على جميع الحضارات القديمة على اختلافها ، فالرعاة القدامى لم يتركوا للفنانين فرصة لابرار ما هو شخصي في انتاجهم ، الا في حالات نادرة ، ولم تتطور الصيغة التي يتعامل الرعاة فيها مع الفنانين الا في مراحل محددة في (اليونان) حين برزت ديمقراطية المدينة ، فأصبح مجلس المدينة يختار الفنان ويكلفه بالعمل الفني ، وتحولت الرعاية الى هيئة من الافراد ،



من رسم مايريد دون توجيه مسبق ، وازدادت الحرية اطلاقا حين ربط الفنان عمله بصيغة ذاتية ، فاصبحت لوحته معادلا ذاتيا لمشاعره ، وتنظيما حرا لالوانه ، وخطوطه ، دون أي قيد خارجي مهما كان .

ولم يتحقق ذلك كله الا بعد فترات مد وجزر ، وتذبذب ، حتى توصلنا الى بداية القرن العشرين ، حين برزت (الحداثة) على انها شكل من التعبير الفني الحر عن الافكار ، بدون قيود يفرضها الرعاة ، ولغة فنية محضة توصل الفن اليها ، ليتخلص من كل التأثيرات الدخيلة عليه ، انه الفن التشكيلي بشكله المطلق المحض ، ولفته الذاتية المستقلة اطلاقا .

لقد انطلق الفن الاوربي في عصر النهضة من النزعة الانسانية التي جعلته يعتبر الانسان مقياس كل شيء ، وبالتالي استخدم الاشخاص في اللوحات ، واصبح الفن تعبيرا عن طريق التشخيص ، وكان هذا التعبير كلاسيكيا مثاليا في البداية ، وتطور بعد ذلك ليقترّب من الواقعية : متخليا عن الموضوعات التقليدية ، وعن رعاية الكنيسة ورجال الدين والنبلاء الذين شددوا قبضتهم على الفن ، وربطوه بهم ، وحين صعدت البرجوازية ، توطدت دعائم رعاية من نوع جديد ، واستندت هذه الرعاية اشكالا فنية وموضوعات جديدة وبرزت بوادر عصر جديد في الافق .

لقد بدأت تلك التحولات في عصر النهضة حين اصبح الفنان قادرا على الانتقال من راع لآخر ، وانتزع ذلك الانتقال شيئا من حرية التعبير ، توطدت شيئا فشيئا ، واستفاد الفنانون من تنافس الحكام على الرعاية ، ليفوزوا بقسط اكبر من حريتهم ، ومهدت هذه الظروف كلها ، لقيام علاقات جديدة بين الرعاة والفنانين ، والى نظم متباينة في مقدار تقديرها للفن ، واجتذاب الفنانين ، واعطائهم حريتهم ، ولانسي بروز شخصيات مستنيرة ، ومثقة ، وصعودها الى القمة ، وهكذا ازدادت حرية الفنان وبدات تختفي سيطرة الرعاة شيئا فشيئا ، وسعى الفنانون من جانبهم الى الحصول على اكبر قدر من الحرية لشعورهم الدائم بأن من يرسمون له لا يفهم ما يريدون ، مهما كان مثقفا او مستنيرا ، ولجأ الفنان احيانا الى طريقة تعبير فني توفق بين رغبات الراعي وبين مايسعى لتحقيقه من تعبير فني متطور ، وهكذا ظهرت تجارب فنية لها الصفة الرسمية لان الفنان قد كلف بتنفيذها ، الى جانب لوحات لها صفتها الشخصية يتحرر الفنان فيها من كل القيود ، وهذا يعني ان النزعات التحررية وجدت لها متنفسا في بعض التجارب وفي اجزاء من اللوحات ليس الا ، ومهد ذلك السبيل الى تغييرات نوعية في الاساليب الفنية ، وتطورا متزايدا في الخروج عن المطلوب ، وهكذا اصبحنا نجد تباينا بين اسلوب الفنان في بداية حياته ومراحل تكونه الاولى ،



المرحلة الثالثة :

اذا شهدت المرحلة الماضية من التطور سيطرة الرعاة سيطرة تامة على الانتاج الفني ، وخضوع الفن للطبقة الحاكمة الكهنوتية وغير الكهنوتية ، فان المرحلة الثالثة من تطور الرعاية تقدم لنا بداية مرحلة تحرر من هذه السيطرة ، تتفق مع عصر النهضة الايطالي ... حين ازدهر الفن التشكيلي ، وبرز عمالقة من الفنانين اكدوا حضورهم واسهموا في وضع لبنات التحرر الفني ، وارتبطت هذه الحرية مع التبدلات الاجتماعية والاقتصادية التي مرت ، واخذت مداها بعد اربعة قرون من الصراع بين الفنانين ورعاة فنه ، حتى تمكن الفنان

وان مقارنة تجربها بين تمثاليه داوود وموسى مع تمثاليه العبد او الشفقة الاخيرة تعطينا فكرة عن هذا التطور ، وعن الصيغة التي اتبعها للتعبير عن افكاره ان تماثيل (العبد) الشبهة ، التي نحتها تقدم لنا تلك الرغبة للنحر من القيود التي كبلت الانسان ، وتقدم ملحمة الانسان في صراعه للخلاص ، ان العبد في هذه التماثيل قد ارتبط بقطعة الصخر لا يستطيع الخلاص منها . وهو يغالب هذا الصخر كي يتحرر ، وهذه التماثيل تقدم لنا وضع الفنان تماما فهو مرتبط بجزء منه في قيد لافكاك منه . ويحاول التملص منه ويبدل كل قوته بلا امل . انه ينشد الحرية مطلقة ولاسبيل اليها .

وكذلك هي حالة تمثاله الاخير (الشفقة) ، ان الانسان الذي بذل كل جهده وعرقه كي يتحرر قد خارت قواه ، وبدا ينهار تحت ضربات القدر الاليمة ، وهكذا افسح المجال لعمل شخصي . نحن نرى فيه (ميكلانجو) ومأساة حياته . ونرى فيه وضع الفنان ، ونحس بأز



وبين مراحل تطوره الاخيرة التي اصبحت تلبي الحاجات الذاتية للتعبير اكثر من تلبيتها للمطلوب .

وحين صعدت البرجوازية شجعت نزعات التحرر ، واطلقت حرية التعبير ، وشجعت الفنان على التعبير عما هو ذاتي مستقل ، لكن الواضح ان هذه الطبقة عادت لتشد قبضتها على الفن بعد ذلك عن طريق وسائل حديثة مبتكرة ، حين وجدت ان الفن بدأ يلبي حاجات لا تتفق مع اهدافها ، كأن يتجه الفنان الى الطبقات المضطهدة ليبر عنها ، او حين ينقد ممارساتها وهكذا تكونت أنظمة جديدة للرعاية تتفق مع اهداف البرجوازية لتسيطر على النتاج الفني وتحكم به عن طريق اساليب اكثر حداثة من الاساليب القديمة ، وعاد الفنان ليمارس صراعه مع الطبقة الجديدة ليحصل على حريته .

لكن من الواضح ان البرجوازية هي التي شجعت حرية التعبير الفني ، حين اكدت على الحرية بمعناها الاقتصادي وحين ارادت الثراء من اعطاء الحرية ، وعرفت ان ازدهار حرية التعبير سيجعلها اكثر قدرة على التحكم بالفنان ، لانها ستسيطر على التسويق وتخضعه لرغبات ومصالح طبقة جديدة .

ولقد بدأت هذه الحرية بالازدهار مع ازدياد غنى طبقة من الموسرين الذين تاجروا مع الشرق ، وبدأت هذه الطبقة تقلد الفئات السابقة في رعايتها للفن ، وتفدق عليه ، ليرسم مايرضيها ، فاستفاد الفنانون من هذا التناقض ليتمنوا نفوذهم ضمن المجتمع ، وتحولوا لرسم هذه الفئات ، وتبدلت الموضوعات والاشكال والمضامين ، تدريجيا مع فترة التحول ، وارتبطت بمدى التغيرات التي حدثت في بلد من البلدان ، او في مدينة من المدن ، وهكذا وجدنا ان حرية التعبير الفني اكثر ازدهارا في الشمال الاوربي منها في الجنوب ، وقد تعاني المصاعب ضمن دولة قوية ، تحت وطأة حكام اقوياء ، واقرب للحرية النامية في بلد آخر اكثر ديمقراطية وتطورا .

ولن نتمكن من اعطاء فكرة عن تطور الرعاية في هذه المرحلة مالم نقدم نماذج نحلها ، ونقدم الاسلوب الذي لجأ اليه كل فنان لينتزع قدرا من الحرية اكبر ، ليحقق مايرغب به .

ولنضرب على ذلك مثلا في تجارب الفنان (ميكلانجو) ، الذي يعتبر أحد عمالقة عصر النهضة الايطالي ، اذ تمكن هذا الفنان من التعبير عن افكاره الانسانية ، عبر تجاربه في (النحت) و (التصوير الزيتي) ، لكن الدراسة الجادة لاعماله ، وتطور اسلوبه تكشف لنا عن تجارب ترتبط برغبات الرعاية للفن في عصره ، لكنه اصبح فيما بعد اكثر قدرة على التحرر من هذه الرغبات سواء في التفاصيل الدقيقة لاعماله ، او في مجملها .

الا نحس في لوحة (ليوناردو) الشهيرة (عذراء الصخور) ، برؤية سريالية في تقديم المنظر الخلفي ، وفي معالجة تفاصيله وهكذا هي حال اعمال فنانى البندقية ، الذين جعلوا فنهم الصق بالحياة والحركة وطوروه لونا ومواضيع .

ويمكن ان نعطي مثلا آخر على هذا التطور تحقق بعد ذلك في اعمال (كارافاجيو) الذي قدم لنا الموضوعات الدينية ، المطلوبة منه ، لكنه افسح المجال لراي شخصي يعبر عنه بقوله :

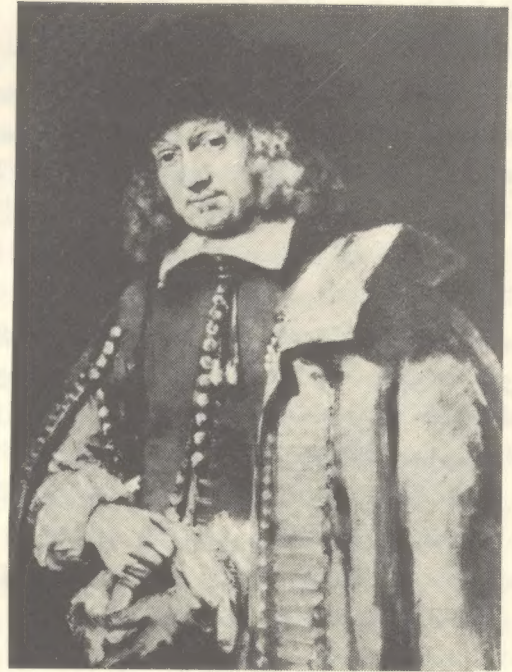
« ان للتفاحة من الاهمية في الرسم ، ما لمريم العذراء اذا كان الناظر اليها ينشد ادراكا فنيا صحيحا للفن » .

ولقد حقق (بروغل) تجربة اكثر التصاقا بالناس حين رسم الحياة اليومية ، واستطاع ان ينقل لنا عبر اللون والرسوم حياة هؤلاء الناس ، فاثبت لنا ان الفن يجب ان يبحث عن مواضيع اخرى تعطيه حرية اكبر في التعبير ، فالفن يتطور بموضوعاته ، لا باشكاله فقط ، وهكذا هيات له الحرية النسبية في الشمال مالم يتحقق في الجنوب .

وحين جاء (رمبرانت) في هولندا في القرن السابع عشر ، تحقق للفن على يديه مالم يتحقق على يد غيره ، فهو قد ربط الفن بدراسة النفس البشرية وبعملية استبطان خاصة جعلت المظاهر مقيدة بالاعماق .

وحقق خطوة اكبر حين اتجه الى رسم الفقراء ، وابدع ، بعد ان ضاق ذرعا بأبناء الطبقة الجديدة الصاعدة ، و اضاف الى رسومه تلك بعض الاعمال الفنية التي مثل فيها عائلته وابنائهم ، فاصبحت هذه الرسوم كلها بمثابة سجلات شخصية او دفاتر مذكرات لحياته ، وهكذا قدم لنا عصره كاملا بفقرائه واغنيائه ، وقدم لنا سجلا لكل حياته الشخصية ، و اضاف الى كل ذلك غوصا على الاعماق ليسجل لنا مايعتمل في النفس عبر لوحات عديدة رسم نفسه فيها ، فكان فنه شاهد ذاته وعالمه ، والعالم الاكبر الذي يعيش فيه .

وحقق (غويا) في اسبانيا خطوة متطورة ، حين قدم لنا نموذجا لفنان ثائر متمرد لا يقر له قرار ، هجا العائلة المالكة في لوحاته ، وشوه الوجوه واعطى الاطفال وحدهم كل الجمال في عالمه ، واعطى في تفاصيل بعض لوحاته جرأة وتحديا لانراه عند غيره ، فهو يقدم لنا في لوحة (القبض على السيد المسيح) مأساة الانسان حين يقبض عليه ، وان وجوه البسطاء حوله لتتطرق بوضوح وقوة على قدرته على جعل الموضوع له ابعاده العميقة ، التي تتجاوز ماشاهدناه حول هذا الموضوع لانه جعل المسيح محاطا بالفقراء المسحوقين .



الشيء الذاتي بدأ يبرز ويطفئ على الاشياء العامة ، وهكذا بدأت تنتصر رغبات الفنان شيئا فشيئا . وكذلك هي حال فنانين كثيرين من عصر النهضة ، واجهوا الفن الرسمي بموقف ذاتي ، وطوروا رؤيتهم للفن التي تعكس الذاتي الذي يواجهه المشترك ، وحاولوا تقديم الذاتي من خلال المطلوب ، الا نرى في تفاصيل لوحات (ليوناردو) شيئا من التعبير الذاتي ، الا تدلنا (الجوكوندا) على ان (ليوناردو) اراد تقديم ماهو خاص جدا في النظرة والاعماق ، وماهو مختلف عن المطلوب .

وعكس في تجاربه الاخرى الافكار المختلفة التي تدل على انه الشاهد الامين على عصره بلا منازع ، فهو يقدم الموضوعات الشعبية الاسبانية لتصبح اساسية في اعماله المصممة من اجل المعامل الخاصة باللوحات الجدارية . وهكذا طور هذه الموضوعات وربطها بالحياة اليومية ، وقدم لنا لوحاته الشهيرة المرسومة والمحفورة عن غزو الفرنسيين لاسبانيا وقدم مآسي الحرب ، وسجلها ، وجعل (بيت الرجل الاصم) في نهاية حياته ممثلاً بالاعمال الجدارية التي تصور العالم الذي يعيش فيه ، بكل مافيه من بشاعة ورعب ، الا تكفينا صورة المارد الذي يفترس انسانا لنحس بهول العالم الذي عاش فيه ، الا يكشف ذلك كله عن حرية كبيرة ، حصل عليها تدريجيا وتفجرت في لحظات صدق تامة عبر فيها عن كل مايحيش بأعماقه ، انه لم يكن مجنونا يهذي كما صوره البعض ، لكنه كان يقدم عالم اسبانيا ايام محاكم التفتيش .

وهكذا نكتشف أن الفنان قد حقق حريته تدريجيا ، ووفق تسلسل منطقي ، وحسب الظروف ، وتقدمت حرية التعبير ، والابتعاد عن الموضوعات والاشكال والمضامين المطلوبة ، شيئا فشيئا حتى وصلنا الى القرن التاسع عشر الذي شهد فترة من اهم فترات تاريخ هذه المرحلة ، فالفنان ينشد الحرية التامة ، وهو ياخذها تارة ويفقدوها حسب الظروف ، ولكنه تمكن من انتزاعها حين أصبح الفنان قادرا على رسم لوحته بعيدا عن اي رعاية ، ليقدم فيها مايريد ، ولكنه واجه الرعاية الخارجية فيما بعد بشكل حاد احيانا ، وهجوم سافر عليه ، وعلى ماقدم ، ولكن اصراره على فرض حرية التعبير حققت له في النهاية اعترافا به ، فاقبعت معارض فنية للمرفوضين الذين لا تقبلهم المعارض الرسمية ، وعانى بعض الفنانين الجوع ، والشقاء ، وعدم الاهتمام ، لما حملوه من افكار ، ومن آراء معارضة تكشف عن مراحل تحول جديدة في الرعاية ، اذ بدأت تبدو في الافق مرحلة جديدة لا يرتبط الفنان براع محدد ، بل أصبح عمله يسوق كاي انتاج آخر ، ولم تعد الرعاية الرسمية وحدها هي التي تشجع النتاج الفني ، وهكذا دخلنا المرحلة الحديثة من التعبير .

ويمكن ان نلخص جملة التحولات التي مرت على الحركة الفنية في هذه المرحلة ، بقولنا : « انها تمثل مزيدا من حرية التعبير الفني بعيدا عن الرعاية المفروضة وارتباطا بالواقع الحياتي للفنان ، وشهادة على عصره وما يجري فيه ، وتغيرات كبيرة على مستوى الموضوعات والاشكال والمضامين والتقنيات » ، وسوف نلخص ذلك كله فيما يلي :

أولا التحول في الموضوعات : التي انتقلت من الموضوعات الدينية والاسطورية الكلاسيكية والتقليدية ،

الى رسم الاشخاص بواقعية وبروز المواضيع المستقاة من الحياة اليومية ، مع الاهتمام بوجوه الاشخاص العاديين والمناظر والطبيعة الصامتة ، واخيرا بدأت تبرز رسوم الفقراء والمعدمين من الناس ، ووجود الفنانين ، وهكذا تبدلت الموضوعات مع تبدل الرعاية ، وتغيرت مع انتقال السلطة من الطبقات النبيلة الى الطبقة الجديدة ، وبشر بعض الفنانين بموضوعات جديدة ناثرة على الطبقة الجديدة تجاه الطبقات الشعبية .

ثانيا التحول في الاساليب : فالفن قد تخلى عن الكلاسيكية المتشددة ، بأساليبها والمثالية في نظرتها للاشكال ، ولم يعد دقة في الحظ وقوة تعبير ، وتكوينات هندسية هرمية ... وافسح هذا المجال لابرار قيم فنية جديدة ، كالتعبير بالظل والنور (ممبرانت) وباللون ودوره في كشف عوالم ذاتية (الرومانتيكية) وأهميته في بناء اللوحة بدون خطوط (الانطباعية) ، وتبدلت التكوينات فأصبحت حركية (روبنز) ، وبرزت أهمية مادة الأشياء من صلابة وكثافة وملمس (كوربيه) وأصبح قادرا على التخلي عن كل الاشكال الفنية التقليدية .

ثالثا - التحول في المفاهيم الجمالية : لقد تخلى الفنانون عن القيم الجمالية الموروثة والسائدة ، اذ لم يعد الجمال ذلك التناسق الهندسي الساكن ، والمحدد مسبقا بمقاييس محددة ، بل أصبح الفنان هو مبتكر للقيم الجمالية الجديدة التي يستقيها من الواقع ، ومن الحياة المتبدلة ، اذ أصبحت العذراء بشعة وقرؤية فقيرة ، لها ملامحها القومية المرتبطة بكل بلد ، وأصبحت البشاعة ممكنة التصوير على نفس الاهمية التي تعطى للجمال ، وهكذا نرى مواضيع (بروغل) حداثية ، ووجوه بشرة بشعة ، وكذلك وجوه (بوش) أو (ممبرانت) أو (غويا) .. وهكذا أصبح الجميل في اللوحة يختلف عن الجميل اطلاقا ، وأصبح مقياس الفن هو الحياة ، والواقع ، وليس المثل الاعلى ..

رابعا - التحولات في المضامين : ولقد الجأ الفنانون الى اتخاذ مواقف أكثر ثورية مما كان متاحا لهم ، وهكذا أصبح كل واحد منهم يعكس في اختياره هذا علاقته بعصره ، اهو خاضع لما يمليه عليه رعاة الفن ، أو انه يريد الاستقلال ليقدم رأيه في عصره ، شهادته عليه ، تطلعاته لتغييره ، ادانته لمظاهر هذا العصر ، ووقوفه مع القوى التي تسعى للتغيير ، وهنا حين تحول الفنان من موقع الشاهد الى موقع يستطيع ان يدين العصر ، وان يضع يده على المظاهر السلبية ، وان يحتج ، ويرسم من موقع الاحتجاج ، أصبح الفنان قادرا على ان يكون ناثرا على رعاة الفن كلهم ، ليقول رأيه بحرية ..

خامسا - التطور في التقنيات : فقد شهدنا مرحلة

وساعدت هذه الحرية ، على نشوء المدارس الفنية الحديثة وعلى تطورها ، وتجمع الفنانون مع بعضهم ، ومع الكتاب والشعراء ، يقدمون ما هو جديد ، وي طرحون البيانات الفنية المختلفة التي كانت تساعد على بلورة اتجاهات عديدة ، وهكذا نشأت (الوحشية) و (التكعبية) و (السريالية) و (البنائية) و (التعبيرية) و (التجريدية) و (الدادائية) ، وغيرها من الاتجاهات التي أعطت للعصر طابعا جديدا ، ولهذا نستطيع القول بان المرحلة الاولى من القرن العشرين التي تمتد حتى نهاية ربيع الاول كانت من اغنى المراحل في تاريخ الفن الحديث ، لانها افسحت المجال واسعا للتعبير ، واصلت التعبير الفني بأشكاله المتنوعة الى أكثر الصياغات الفنية عمقا وتطورا على مستوى التشكيل والمضامين الانسانية وعلى مستوى تبديل التقنيات ، ولكن الشيء البارز والهام في هذه المرحلة هو : تطوير لغة التعبير الفني ، وربطها بالعصر الراهن ، والاستفادة من تراث الانسانية لتحقيق ذلك .

وكان الهدف الاساسي لكل هذه المحاولات هو التخلي عن الرعاية التقليدية للفن والبحث عن رعاية جديدة ، او بالاحرى عن متذوقين من نوعية مختلفة ، وهكذا بدأت حملة البحث عن الشكل الجديد من

هامة جدا ، تبدل فيها الفن من موقعه على الجدران وارتباطه بالعمارة والبناء ، ومن وجوده ضمن المعبد والقبر والكنيسة والقصر ، ليقيم في لوحة زيتية وعلى ورق وبمواد مستقلة عن المفهوم التقليدي ، لقد استخدم الفنان في العصور السابقة لهذه التحولات ، المواد المرتبطة بالاعمال الجدارية : كالفسيفساء والفريسك والزجاج ، ورسم على الجدران ، او رسم اعماله لتعلق في الاماكن المعدة مسبقا ، والمحددة ، ولكنه ابتكر من المواد ولجا الى ابتكار اللوحة النافذة المستقلة عن البيت ، ووضع لها الاطار المحدد ، وهكذا وجدت (لوحة الحامل) التي مكنت الفنان من الاستقلال ، والتحرر من الرعاية ، ومن الشروط التي تفرضها عليه الجهات التي تستخدمه ، وارتبط هذا الابتكار بصعود البرجوازية ، وتطور تجارة اللوحات ، فاصبح الفنان يرسم ما يريد بعيدا عن الطلب المحدد ، وبدون رعاية ، ودون رغبة في التسويق ... ليقول ما يريد بحرية ، وقد لا يجد الشخص الراغب ، فيقطع في ان يجده مستقبلا ، فاصبحت اللوحة سلعة في السوق تخضع لنفس الشروط التي تتحكم في السلع الاخرى ، وهكذا يتلاءم كليا مع اهداف البرجوازية التي اعطت حرية التعبير والاستقلال للفنان عن الراعي حتى تمكنه من ان يعطي افضل العطاء ، وبمواد سريعة متميزة لها قابلية البقاء ، وسهولة الاستعمال ، وقد ساعدت تلك الشروط الجديدة على الوصول الى حرية مطلقة في التعبير . ضمن الشروط التي تفرضها السوق المستهلكة ، ولم يعد بإمكان الشروط القديمة الاستمرار في العصر الجديد ، الذي اصبح الفنان قادرا فيه على اختيار مواده وتقنياته بحرية ليصبر عما يريد ، وهكذا تحرر الفنان تقنيا من عبودية المواد المحددة لاسلوب تعبيره ، واستخدم التقنيات الجديدة الملائمة لسوق جديدة ، وعلاقات انتاج مختلفة .

لقد حقق الفنان التشكيلي حلمه في التعبير بحرية ، مستقلا عن الرعاية ، وفي بداية هذه المرحلة التي تتفق مع بداية القرن العشرين وصل الى اقصى هذه الحرية بعيدا عن الاشكال الموروثة ، وبدأ يشعر بقدرته على التمرد على كل القيم ، وبقدرته على غزو كل العوالم المختلفة ، واكتشف ان تاريخ الفن اوسع من دائرة حبس الفنان نفسه ضمنها ، وان ثمة عوالم داخلية ، وطفولية ، يمكن الاعتماد عليها لاعطائه قدرة اكبر على تنوع اشكاله ومضامينه ، كما اكتشف ان عليه ان يوجد لغة فنية جديدة تساعد على التعبير ، وهكذا وصل الى (الحداثة) التي تعني رفض الموروث ، واعتبرت هذه الحداثة تنقية للفن من كل اشكال المحاكاة ، وتطويرا للتعبير باتجاه اعظم ليكون الفن ملتصقا بالعصر على نحو افضل من كل العصور .



وهنا لابد لنا من توضيح أساسي ، وهو أن الحرية قد تطورت من شكلها الأكثر اطلاقاً الى الحرية المشروطة ، نتيجة لبروز إشكالات كثيرة وقفت بوجه الصيغة المطلوبة من الحرية ، وذلك حين بدأت تبرز بين الفنان والجمهور المتذوق ، فئة وسيطة ، تتحكم بالانتاج وتسويقه وبدأت تفرض شروطها على الفنان ، لان الفن أصبح سلعة يتاجر بها ويربح الكثير من ورائها اذا احسن الوسيط الدعاية والتسويق وتطورت تجارة اللوحات لتصبح عالمية لها أساليبها وسماسرتها ودعايتها ، ولها سوقها وبورصتها المالية ، وعن طريق آلية النظام الرأسمالي يمكن التلاعب بالعرض والطلب والتحكم بالذوق العام وتوجيهه وفق رغبات السماسرة . ان بداية القرن العشرين قد اعطت الفنان فرصة كبيرة ليأخذ حريته الكاملة ، حين انهارت الصيغة التقليدية من التسويق والتقى الفنان بالجمهور على نحو مباشر ، وبدون وسطاء ، فلعب الفن دوراً كبيراً موجهاً ، ولم ينتبه تجار اللوحات الى أهمية الفن الحديث ، ولهذا اندفعوا يشترون اللوحات الانطباعية ولكن تطور الاحداث قد كشف لهؤلاء التجار أهمية هذا الفن ودوره ، وهكذا بدأت الرساميل تدخل ميدان التجارة الدولية للفن ، وبرزت صيغة التعامل الجديدة في سوق الفن حين تشكلت الصالات الكبرى العالمية ، التي تتألف من تجمع الصالات الصغرى ، واستطاعت هذه الصالات القضاء على الرساميل الصغيرة ، واصبح مدراء الصالات خبراء في التجارة والسوق اكثر من خبرتهم في الفن ، وهكذا انفصلت قيمة العمل الفنية عن قيمته المادية ، واستفاد هؤلاء التجار من عدم خضوع الفن للضرائب المالية ، من أجل دفع الناس

الرعاية للفن . . . وكان الفنان التشكيلي بأمر الحاجة الى الكتاب الذين يقدمون له نتاجه للناس ، ويساهمون في اقناعهم بعملية التغيير الثورية ، وهكذا فكر الفنانون بأنهم قادرون على مخاطبة جمهور واسع واقناعه بالحلول الفنية ، الجديدة ليكون الجمهور الواسع هو البديل للرعاية القديمة .

وهكذا تطور (النقد الفني) وازدادت أهميته ، نتيجة رغبة عارمة للوصول الى الجمهور الواسع الذي أصبح هو المتلقي ، وهكذا تطورت أهمية الاعلام المعاصر ودوره في نشر الفن ، وهكذا حلم الفنان بعصر جديد يتجاوز منه فيه ، طبقة محددة من المتذوقين ، الى جمهور واسع متذوق وقادر على التجاوب معه .

وتطورت في هذه المرحلة صالات العرض الفنية ، على انها شكل اكثر ديمقراطية من المتاحف الرسمية ، التي يشرف عليها اشخاص متزمتون يرفضون الفن الحديث ، وبدأت تلك الصالات تأخذ دوراً كبيراً في نشر الفن وايصاله ، حين كانت تعتمد على هواة جمع اللوحات ، وعلى اشخاص يقدررون الفن الجديد واهدافه .

ولجأ الفنانون الى المقاهي والحدائق وامكن اللهو ، والى الاماكن العامة للوصول الى الجمهور ، وللتأثير على الناس ، وبدأ الفن الحديث يلقي القبول عند فئات كثيرة ، وعلى الاخص حين ربط هذا الفن بين صياغة متطورة للوحة وبين مضمون انساني . وهكذا تفاعل مع طبقات جديدة من المجتمع ثورية وطليلية ، وهكذا بدا الفن يلعب دوراً مؤثراً على الناس ، حين التقى الموقف السياسي مع اللغة المتطورة ، وحين ربح الفنان معركته مع الجمهور ووصل الى الفئات الطليعية المؤثرة على تطور المجتمع وتقدمه .

وهكذا أصبح الفن يرتبط بالجماهير الواسعة ، وبدأ يؤثر على هذه الجماهير ، لقدرة على استقطاب الناس ، وتجاوز الفنان أزمة الرعاية التي عاشها لفترات طويلة ، وحقق بعض حلمه في الوصول الى الجماهير ليلعب دور المحرض ، فاكسب قوة جديدة هي قوة الجماهير التي تمثل العصر الراهن .

لكن ثمة سؤال يبرز هنا ، وهو يتلخص في عبارة تقول بأن هذه الصيغة من الرعاية الجماهيرية لا يمكن ان تضمن حياة الفنان ولا حريته ، ذلك لان القوى المختلفة الموجودة بدأت تبرز محاولة الاستفادة من الظروف الجديدة لتبدأ بالتلاعب بهذه الحرية ، ولتعود الى التحكم بالفن عن طريقها .

لقد أعطى القرن العشرين أقصى حرية للفنان ، لكن هذه الحرية بدأت تتعرض لمازق عديدة ، نتيجة لبروز فئات مستغلة بدأت تتلاعب بهذه الحرية ، وتجعلها اسطورة .



وبدأت تزداد أهمية رعاية الدولة الحديثة مرة أخرى حين بدأت تتدخل لتجمع الانتاج الفني وتقتني اللوحات ، لأنها شعرت بأن هذا الانتاج له أهمية دعائية ، وله قيمة مادية كبيرة ، ولأن جمعه في متحف يدر الاموال الطائلة من السياحة .

وتعقدت آلية الرعاية . وتداخلت . واصبح واضحا ان الفنان يتعرض لضغوط كثيرة . وانتاجه يتسابق عليه الناس . وهو في كثير من الاحيان . يلاقي المصاعب الناشئة عن تعقد آلية التعامل . وهكذا برزت أهمية الاتحادات الفنية التي تحمي الفنان وتدافع عن حقوقه ، وفيها يتجمع الفنانون المحترفون . وهكذا وضعت الانظمة والقوانين التي تحدد حقوق الفنان وواجباته والتي تمنع استغلال الفنان من اية جهة كانت ، سواء كانت حكومية او راسمالية . واصبح للفنان الحق في مقاضاة كل من يستغل انتاجه . وهكذا يعود كل ريع من انتاجه عليه وعلى ورثته لمدة لا تقل عن خمسين عاما بعد وفاته . ولا يحق لاي شخص ان يستنسخ اللوحات . او يطبعها ، او يعرضها بدون اذنه . ويحق له ان يسترد لوحته ، ويبدلها اذا شاء . وهكذا اصبحت الحرية عبارة عن حق قانوني واجتماعي في هذا العصر يختلف عن الحرية المطلقة التي تحدث عنها الفنانون ، وتختلف عن المفاهيم التي دعت اليها التجارب الفنية . ذلك لان الحرية اصبحت مشروطة بواجبات على الفنان ومسؤوليات محددة ، وضمانات محددة قانونية تضمنها الانظمة وتتعهد بتقديمها للفنان عند اي استغلال ، وهكذا تطورت الصيغة المعاصرة للتعامل مع الرعاية . واصبحت عبارة عن قوانين وانظمة توضح كل مسؤوليات الطرفين ، وبدأت الدول تطور انظمتها الخاصة بالرعاية حتى امتدت الى الرعاية الصحية والحياتية . والضمانات المختلفة التي تجعل الفنان لا يخضع لاي سيطرة مادية نتيجة وجوده ضمن مجتمع تبرز فيه القوى المستقلة . ووصلت هذه الصيغ الى اقصى درجاتها تطورا في المجتمعات الاشتراكية اذ اصبحت حماية الفنان وتأمين حياته واماكن عمله وعرض نتاجه هي مهمات تضطلع الدولة بها ، الى جانب اتحادات الفنانين ، والفني دور الوسيط نهائيا وحلت محله هذه التنظيمات النقابية التي يفرزها الفنانون انفسهم ، وكانت الفاية الرئيسية لهذه المجتمعات ان يقدم الفنان نتاجه للمجتمع ، ويخدم مرحلة البناء فيها ، وهكذا اصبحت اللوحات والاعمال الفنية توضع في الساحات والشوارع لتقدم اهداف مرحلة التحويل الاشتراكي ، واصبحت حرية التعبير مرتبطة ببناء المجتمع ، وتحولت الى انظمة محددة ، وعاد الفن الى فهم الحرية على انها ذوبان لارادة الفنان في ارادة الجماعة ، وقواها المنتجة التي تبني ولا معنى للحرية ان لم تكن كذلك .

لشراء اللوحات . وتوظيف مدخراتهم في لوحات بدل وضعها في بنك او استثمارها في شركة وضمن لهم ذلك ربحا كبيرا . وهكذا نشطت السوق الفنية في المدن الكبرى . واصبحت الصالات تتجمع في تروستات كبيرة ، وهكذا بدأت هذه العوامل تؤثر على حرية التعبير الفني . وتجعلها وهما في كثير من الاحيان . وبالتالي بداننا نشعر بأن الفنان لم يعد يمتلك حرية مطلقة تماما ، الا اذا كسبها عبر نضال شاق ودافع عنها كل يوم ، ولجأ الى قوته الفنية الذاتية ليثبت نفسه . ويفرض تجربته على السوق . وبدأت تبرز أهمية القوى السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي يمكن ان تحمي الفنان اذا ارتبط بها . وتمنع التلاعب بانتاجه او منع انتاجه من العرض والتسويق من قبل التكتلات المالية المسيطرة على السوق . وهكذا اقترنت حرية التعبير الفني بعملية اختيار بين موقفين اساسيين هل يقف الفنان مع القوى المتحكمة بالسوق ومع كبار الميسطرين على التجارة ام يرفض هذه الصيغ ليتعامل مع الجمهور مباشرة . وعن طريق قوى اخرى تلعب دورا كبيرا في عرض نتاجه الذي يرتبط بهذه القوى ويعكس فكرها ومسلماها . وهكذا عاد الفن مرة اخرى الى الارتباط برعاية جدد . سواء كانوا تجار لوحات او كانوا قادة سياسيين . او كانوا مسؤولين عن مؤسسات حكومية او نقابية . او مؤسسات خاصة . وهكذا تطورت الصيغ المختلفة للرعاية ضمن المجتمعات الراسمالية وتنوعت اشكالها . لكن الشيء الواضح هو ان كل رعاية اصبحت عبارة عن انتاج فني - وسطاء - جمهور مستهلك . ولعب الوسطاء دورا متزايدا الأهمية في كثير من الحالات . .



كيف عالَج فنانونا قضايانا القومية

بقلم: خليل صفية

ومن هنا كانت الاحداث والقضايا المصرية في تاريخ المجتمعات الانسانية تشكل « جزءا من الخلفية الثقافية لكل طراز واسلوب ولكل تفسير في الطراز والاسلوب » .. وهذا ماحدث في واقعنا الثقافي العربي عندما تبدلت اشكال التعبير الفني والادبي بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ ، ولان للثقافة دورها في تلك الاحداث فقد عمل المستعمر - دائما - على طمس ثقافات الشعوب التي يستعمرها في محاولة لتزوير هويتها واقتلاعها من جذورها ويمكن ان نرى ذلك في فترة الحكم العثماني ثم الاستعمار الفرنسي والانكليزي والاطالي .. وهذا ما يحدث - الآن - في فلسطين عبر الكيان الاسرائيلي الدخيل الذي لم يقف عند حدود احتلال الارض وطرد اصحابها ، وانما حاول ويحاول باستمرار طمس وتزوير وسرقه الثقافة العربية الفلسطينية قديما وحديثا ..

تفاعل جدلي .. بين الفنان وقضيته القومية

وهذا يعني ان المسألة القومية في الفن ليست مجرد تسجيل لحدث مصري بل هي عملية تفاعل جدلي بين الفنان وقضيته القومية .. وهذا التفاعل لابد ان يقود الفنان الى الوعي بالابعاد الحضارية والانسانية لمعركته القومية . وبالتالي فالاحداث المصرية على ارضية الواقع اما تشكل المحرض للتعبير والبحث ومحاولة ربط الحدث بخلفياته ومستقبلاته في آن واحد .. وعبر هذا الوعي النقدي نطرح سؤالنا : كيف عالَج فنانونا قضايانا القومية ؟ وهذا السؤال يشمل مختلف ألوان التعبير الفني وتقنياته مروراً بالموضوعات والمضامين المطروحة والأتار المباشرة وغير المباشرة وصولاً الى الرؤية التي تساهم في تحديد القنوات الفنية الأنفة الذكر ، كما

اذا اتفقنا حول مسألة تأثير الاحداث المصرية لاي مجتمع انساني في فنونه وادابه ، وثقافته بشكل عام ، فهذا يعني ان ثمة علاقة قائمة بين قضايانا القومية وحركتنا التشكيلية العربية المعاصرة ، واذا كنا كمجتمع عربي معاصر اصحاب تراث انساني عريق بأصالته ، ونعيش احداثا كبيرة تشكل لنا جميعا قاعدة مشتركة كوحدة في المعاناة والمصير ، فعند ذلك نقول : ان العلاقة القائمة بين فنونا وقضايانا القومية ليست هامشية او ثانوية ، بل تتجاوز الاثر المباشر لتدخل في صلب العلاقة الجدلية ، لماذا ؟

... لان هذه القضايا نابغة من واقعنا بامتداده التاريخي وتطلعاته المستقبلية ، فالقضايا القومية التي نتحدث عنها ليست النظريات المتباعدة في عقول بعضنا ، وانما هي بالتحديد معاناتنا اليومية بخصوصيتها منذ تحررنا من الحكم العثماني والاستعمار الفرنسي والانكليزي والاطالي بعد الحرب العالمية الاولى حتى صراعنا مع الاستعمار الجديد باشكاله المتنوعة ، وثمة احداث كانت ومازالت تشكل جزءا من قضايانا القومية المعاصرة « نكبة فلسطين - العدوان الثلاثي على مصر العربية - حرب الجزائر ضد الاستعمار الفرنسي ثم الجلاء نكسة حزيران - الثورة الفلسطينية - حرب تشرين ... » ولهذه الاحداث والقضايا في النتيجة عدة ابعاد انسانية « محلية - عربية - عالمية » .

فالقضية الفلسطينية - مثلا - والتي نعتبرها كمجتمع عربي ام القضايا القومية العربية المعاصرة ، هي - ايضا - قضية الانسان الطيب في كل مكان من هذا العالم . لاننا تدخل ضمن دائرة الصراع الانساني بين الشعوب المناضلة والقوى الامبريالية والصهيونية المستغلة التي تحاول ان تبث سمومها في هذا العالم .

يشمل سؤالنا التجارب الفنية العربية التي ظهرت بعد نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ ، او لنقل يبدأ بحثنا منذ تلك الفترة وذلك لاسباب تعود الى بدايات الحركة التشكيلية العربية المعاصرة . . تلك البدايات التي لم تتبلور حتى جاء الاستقلال ، فخلال مرحلة الاستعمار الفرنسي والانكليزي والاطالي وغيره ، كانت الحركة التشكيلية العربية عبارة عن محاولات فردية ظهرت هنا وهناك بدوافع ذاتية ، ولم يكن الفن على قدر من الاهمية حتى كان الاستقلال في سورية كما في لبنان ومصر والعراق وتونس وليبيا وغيرها من الاقطار العربية الشقيقة . ولابد من التنويه بأن التعبير عن القضايا القومية المعاصرة من نكبة فلسطين الى حرب تشرين ليس حكرا على اتجاه فني معين او اسلوب محدد ، بل يشمل مختلف الاتجاهات والاساليب الفنية المطروحة على الساحة التشكيلية العربية ، الا ان هذه القضايا القومية قد ساهمت في تألق اسلوب دون غيره والتوجه الى اتجاه فني محدد ، وهذا ماحدث - مثلا - بعد نكبة حزيران عام ١٩٦٧ حيث انحسر المد التجريدي واتسعت دائرة التعبير كاتجاه فني ضمن معالجات متعددة . واقعية ورمزية وسريالية . لكن مع اتساع وتنوع الاتجاه الى التراث قامت جماعة الخط العربي باستخدام الكتابات والحروف بدلالاتها الادبية او الرمزية او تجسيد المعنى من خلالها للتعبير عن القضايا القومية المعاصرة . كل ذلك من خلال التجريدية . وسنتحدث عن هذا الاسلوب في معالجة القضايا القومية بالتفصيل في مكان اخر من هذا البحث . ومن جانب آخر نرى بأن النوع في اساليب التعبير التي عالج الفنان من خلالها قضايا القومية يعود - ايضا - الى واقع المرحلة التي ظهر فيها الفنان اجتماعيا وسياسيا وثقافيا ، والشئ المؤكد ان الفنان لا يلد من فراغ او يرسم لنفسه - فقط - داخل مرسومه . لذلك فهو يتأثر بالواقع المحيط في الوقت الذي يؤثر فيه . في تعبيره عنه ومجاولته تجاوز ما هو قائم من تجارب فنية .

التسجيلية والتعبير عن الموضوع بشكل مباشر

قد يتبادر الى البعض بأن التسجيلية كاسلوب للتعبير وكرؤية للواقع تمثل - فقط - مرحلة محددة في تاريخ الحركة التشكيلية العربية المعاصرة ، وهي مرحلة الاربعينات والخمسينات من هذا القرن ، أي انها ظهرت في مرحلة لم يأخذ فيها الموضوع القومي او الاجتماعي الاهمية التي اخذتها موضوعات اخرى مثل « المناظر الخلوة والطبيعة الصامتة والبورترتات والعاري . . وغيرها » ، لكن المتبع لحركة الفن التشكيلي العربي المعاصر لابد وان يقف في كل مرحلة على مجموعة من التجارب التسجيلية لفنانين رواد او شباب ، وقد

استخدم هذا الاسلوب بشكل خاص في تصوير النكبة الفلسطينية في الخمسينات عبر موضوعات التشرد والغربة والخيام والاسوار والحنين الى الوطن السليب وبعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ و ظهور التعبير اختفت نسبيا الصيغ التسجيلية واقتصرت على موضوعاتها الاساسية « الطبيعة » التي رافقت ولادتها في الاربعينات لكنها عادت للظهور ثانية بعد حرب تشرين التحريرية وتمثلت بشكل خاص عبر الاعمال الفنية التي ظهرت اثر الحرب مباشرة . وبعد عودة القنيطرة المحررة الى ربوع سورية وزيارة عشرات الفنانين العرب لها ، اعتمدت التسجيلية كاسلوب للتعبير عما حدث من دمار لهذه المدينة الامنة على يد النازية الجديد « الصهيونية » ، كما ظهرت عند بعض الفنانين الذين ارادوا تسجيل بعض مظاهر الفولكلور العربي الفلسطيني خشية عليه من الضياع والاندثار نتيجة المحاولات الصهيونية المتكررة لطمسه وتزييفه وسرقته ، واذا علمنا بأن التسجيلية في ارقى معالجاتها تبقى ضمن حدود التعامل مع الظاهر الخارجية للواقع دون النفاذ الى اعماقه وخلفياته وحركته كما تفقد الى نوع من الآلية في التعبير ، فهذا يعني انها ظلت عبر كل موضوعاتها قاصرة على الاقناع من جهة ، والنفاذ الى خلفيات القضية وابعادها القومية الانسانية من جهة اخرى ، وقد نراها الى حد ما مبررة في رصد مظاهر الدمار الذي حدث للقنيطرة ، او المذابح التي حدثت في دير ياسين وخان يونس ، وهنا تكون قيمتها تسجيلية تاريخية كشاهد على ماحدث . . كما نراها مبررة في التعامل مع بعض مظاهر الفولكلور الفلسطيني كالازياء الشعبية بانماطها الخاصة وزخارفها المتميزة والتي بدأت تختفي نسبيا نتيجة اسباب متنوعة منها تشتت الشعب العربي الفلسطيني في اماكن مختلفة ، ومنها محاولات الكيان الاسرائيلي الدخيل سرقتها ونسبتها اليه على انها تمثل جزءا من تراثه . .

لهذا عمل بعض الفنانين على تسجيل مظاهر الاحداث والقضايا والخصائص القومية . ورصدها بدقائقتها وتفصيلاتها كشواهد تاريخية تشكل في بعض جوانبها « القنيطرة - دير ياسين - خان يونس - بحر البقر - وغيرها » وثيقة ادانة وصرخة احتجاج وتكشف عبر المظهر الخارجي للواقع عما حدث من دمار وخراب ومذابح انسانية قام بها الكيان الاسرائيلي . كما تشكل في جوانب اخرى مهمة تسجيلية « تسجيل الفولكلور الفلسطيني من ازياء وزخارف وادوات مستعملة في الحياة اليومية ومظاهر من افراح واتراح وحكايا واساطير » ، أي ترصد مظهرها من مظاهر الاصاله العربية عبر جذور التاريخ الحضارية واوراقها المعاصرة . . وقد ذهب بعض الفنانين الى استخدام آلة التصوير الضوئي والتقاط عشرات الصور الفوتوغرافية « للقنيطرة - مثلا »

مرحلته التعبيرية « وفاروق شحاته وعبد الرحمن المزين وجورج بهجوري ولؤي كيالي » في مرحلته التعبيرية « ونذير نبعة والياس زيات ونعيم اسماعيل وجمال السجيني وممدوح قشلان وحلمي التوني ومحمد الحجي وبهجت عثمان واسعد عرابي واحمد عبد العال وخزيمة علواني وغيث الاخرس وفيصل عجمي وشفيق رضوان ... وغيرهم » واستمر هذا الاتجاه التعبيري حاملا معه عناصر وجماليات محلية شعبية وتراثية قديمة ، واخذ شكلا اكثر تنظيما مع ظهور جماعات فنية متميزة . كجماعة العشرة - مثلا - وفي النصف الثاني من الستينات وبداية السبعينات اقيمت عدة معارض جماعية عالجت قضايا قومية معاصرة مؤكدة على اتجاهها التعبيري مع التنوع في العناصر والاساليب والجماليات . . فكان معرض الكرامة الاول عام ١٩٦٩ والذي ضم مجموعة من الفنانين العرب « من سورية نذير نبعة ومن مصر العربية جورج بهجوري ومحمد حجي ومن فلسطين مصطفى الحلاج ... وغيرهم » .

لكن هل ثمة تنوعات في هذا الاتجاه المعنى بانفعالات الفنان اولا واخيرا ؟ نقول نعم . ويمكن ان نتحدث عن بعض التجارب الفنية كنماذج على سبيل المثال لالحصر لقد صور « فاتح المدرس » عشرات الموضوعات القومية بتحريض من احداث معينة « فلسطين - خمسة حزيران حرب تشرين - احداث لبنان - المقاومة الفلسطينية ... » ومن اشهر لوحاته نذكر « رهان على جنين في دير ياسين - نساء من الجولان - من وحي تشرين - مقاومة - .. وغيرها » وفي انجازه التشكيلي لهذه الموضوعات لم يخرج عن نطاق السمات والعناصر والجماليات التي عرف بها ، بل استخدم الوانه وعناصره ووجوهه المضغوطة وسطوحه المشبعة بالضوء والتراب لصياغة موضوعاته . فلا اتر لعناصر الموضوع القومي

وصياغتها ثانية عبر لغة الخط « الرسم » واللون للتأكيد بالوثائق الحية على ما حدث لهذه المدينة الشهيدة ، وعلى صعيد تسجيل الفولكلور الفلسطيني ذهب البعض الى لصق بعض تكوينات وزخارف الثوب الشعبي على اللوحة الزيتية عبر « الكولاج » . كما قام البعض برسم موضوعاتهم على بقايا حطام طائرات العدو التي سقطت وتحطمت على الارض العربية في الجولان وسيناء .. وهكذا تنوعت وظائف ومظاهر التسجيلية بما يخدم موقف الفنان ورؤيته للواقع واحداثه القومية . ومن رؤية نقدية خالصة نقول :

ان هذه الصيغة للتعبير « التسجيلية » ظلت عبر مختلف موضوعاتها تتمحور حول المظاهر الخارجية للواقع وقضاياها القومية ولم تتجاوز هذه المظاهر من قريب او بعيد . . وهذا يعني بان فاعليتها بقيت وستبقى ضمن حدود ضيقة ولتوضيح ذلك نعرض قليلا على رائعة بيكاسو الغورنيكا التي رسمت بتحريض من الحدث الماساوي الذي جرى للمدينة - غورنيكا - حين قصفتها الطائرات الالمانية الموالية للجنرال فرانكو . . ولعل ما حدث للقيطرة يذكرنا - تماما - بما حدث لغورنيكا المدينة ، لكن خلود غورنيكا اللوحة التي رسمها بيكاسو لم يرتبط ابدا بتسجيل مظاهر الخراب والقصف والدمار ، بمعنى ان بيكاسو قد جرد لوحته من أية مظاهر خارجية للحدث « قصف المدينة بالطائرات » ، وبالتالي لم يستخدم طائرات ولا قنابل ولم يرسم منازل مدمرة ، بل استخدم جملة من الرموز الانسانية التي تشكل بمجملها صرخة احتجاج وادانة . . وهكذا دفعنا - جميعا - للوقوف الى جانبه والتعاطف مع قضيته ومدينته التي نرى فيها القنيطرة ودير ياسين وخان يونس وبحر البقر . . . لكن يبقى الدافع للتعبير هو ما حدث لغورنيكا الا ان الانجاز الفني يشمل كل المدن التي حدث لها او يمكن ان يحدث ماجرى لغورنيكا ، ومن هنا يبرز وعي « بيكاسو » على توظيف مضمونه المحلي توظيفا عالميا . . وهذا لا يعني باننا نطالب فنانا بأن يرسم كما رسم بيكاسو لكن نطالبه باقناع العالم بقضيتنا كما اقنع بيكاسو العالم بقضيته .

التعبيرية بين الانفعالات والواقع

ترجع جذور التعبيرية كاتجاه فني استخدم للتعبير عن قضايانا القومية الى منتصف الستينات من هذا القرن . ففي تلك المرحلة ظهرت عشرات الاعمال الفنية التعبيرية التي حملت في عناوينها موضوعات مستقاة من القضية الفلسطينية ، وقد تكشف بشكل خاص في اعمال « اسماعيل شموط و ابراهيم هزيمة وتامم الاكل وفاتح المدرس ومصطفى الحلاج ومحمود حماد » في



مقاومة - عبد الرحمن المزين

في معرض الكرامة عام ١٩٦٩ الى تعبيرية تحمل في مضامينها واشكالها علاقات اسطورية « الشهيد الحي » ان « جورج » وغيره من الفنانين العرب الذين رسموا القضية الفلسطينية بعد النكسة انطلقوا اساسا من الثورة بشكل انسانها المقاتل للتعبير عن الامل والخلاص بعد سواد النكسة الذي شمل مختلف اشكال التعبير الفني ولنا وقفة تحليلية امام تلك العلاقات والافعال الاسطورية التي برزت بشكل خاص في الاعمال الفنية التي عبرت عن المقاومة الفلسطينية وعن حرب تشرين التحريرية فيما بعد .

لقد نحت « جمال السجيني » عدة اعمال متميزة بعلاقاتها الاسطورية وانجزت بتحرير من القضية الفلسطينية، ويمكن ان نذكر عمله « المقاومة الفلسطينية » الذي اتسم بطابع ملحمي لكن عبر عناصر محلية واقعية ، فصور الانسان العربي بحجم اسطوري في مركز الدائرة « نحاس مطروق » واحاطه بمجموعة كبيرة من العناصر الانسانية « عمال - فلاحون مقاتلون - اطفال - نساء » واستخدم عناصر اخرى نباتية وحيوانية وزخرفية وكتابية ، وفي الاعلى اشار الى القدس رمز الارض المحتلة والتي تحولت في العمل الفني الى هدف تنشده لحل العناصر الاخرى ترمز مسيرة النضال والثورة والتحرير ...

الشهيد ربحي والدبابة - جورج بهجوري



باستثناء لوحة « رهان على جنين في دير ياسين » لان الفنان اراد تحقيق انفعالاته وعواطفه حيال الاحداث القومية لتسجيلها عبر عناصرها الواقعية المميزة . فالوجوه التي استخدمها - مثلا - في لوحة « نساء من الجولان » هي نفس الوجوه المضغوطة التي رسمها عشرات المرات من قرى الشمال السوري .. وهذا ينحسب على بقية اعماله ..

« ممدوح قشلان » - ايضا - استخدم نفس شخوصه الشعبية المألوفة والتي عرف بها للتعبير عن القضايا القومية . نستشف ذلك في لوحاته حول حرب الجزائر والقضية الفلسطينية وحرب تشرين التحريرية وغيرها من الاحداث القومية المصرية .. وهذه المسألة تعني ان الفنان يتعامل بصدق مع هذه الاحداث ، في رسمها من خلال شخصيته الفنية « اسلوبه - لوانه - عناصره الانسانية - جمالياته .. الخ » وقد تبدلت صياغة « ممدوح » للقضايا القومية بتبدل رؤيته وبما حدث من تطور في اسلوبه التعبيري باتجاه صيغ هندسية قادته بعيدا عن عفويته التي شهدناها في بداياته التعبيرية .. وهذا مانراه في لوحته « الشهيد واطفال الارض المحتلة » والتي تختلف عن لوحة « استغاثة اللاجئين » من حيث حرارة الانفعالات وحدتها ، او من حيث عقلانية الانجاز ..

لقد ذهب في « استغاثة اللاجئين » بانفعالاته الى اقصى مداها وبالدراما الانسانية الى حدود الفاجع ، للتعبير بكثير من العفوية والحدة التعبيرية عن مضمونه الانساني المساوي .. انها صرخة استغاثة واحتجاج .. واذا انتقلنا الى « الشهيد واطفال الارض المحتلة » فنسجد عقلانية في الانجاز ، فلا مكان لبحر الانفعالات والعواطف ولا وجود للعفوية .. بل لحن امام عمل . خطط له ونفذ عبر الهندسة بمنتهى العقلانية . ومن جانب اخر قام الفنان بتجريد عناصره الانسانية الاساسية « الاطفال والشهيد » في اللوحة من محيطتها ، فلا اشارة من بعيد او قريب الى هويتها ، الا انه في النتيجة لم يجردها من واقعيتها .. لقد قام بتجريد « الشهيد » من ثوبه المحلي فرسمه عاريا واحاطه بمجموعتين من الاطفال في محاولة للتعبير عن معنى الشهادة والاستمرارية في العطاء ..

جورج بهجوري

وقدم « جورج بهجوري » رسام الكاريكاتير المعروف عدة اعمال مستوحاة من الثورة الفلسطينية ، لعل اهمها لوحته « اشبال الثورة » التي تنم عن صيغة متميزة للتعبير لا تختلف كثيرا عن انجازاته في مجال الكاريكاتير من حيث تعبيريتها وعفوية خطوطها .. كما وصل في لوحة « الشهيد ربحي والدبابة » التي عرضت



تكوين - خزيمة علواني

اللوحات التي تناولت « التشرذ » من خلال « الخيمة » ، فلا مخيمات ولا عواصف ولا أسلاك شائكة أو دموع ... الخ ... إلا أننا نحس بالنكبة من خلال الشكل الانساني الذي يحمل آثار التشرذ ، تلك التي نراها في الوجه وتجاعيد البشرة والجسد المتعب .. وهي تشكل المعادل الموضوعي لما حدث للانسان في الواقع .. فالفنان لا يسجل مشهدا محددا ولا يرسم صورة ذاتة للواقع ، وإنما يصوغ المأساة والحنين وجغرافية التشرذ في وجه انساني يتجاوز مظهره الخارجي ليقدم داخله . معاناته بشكل أكثر تأثيرا وعمقا وفعالية .

وفي لوحة « الاتهام » يتناول تمثال الحرية الأمريكي عبر علاقة كاريكاتيرية « تمثال الحرية الأمريكي الذي يتربع على جثث الشعوب والمحاط بأشكال الدمار والارهاب » وعلى الجانب الآخر تبرز يد انسانية تشير باصبع الاتهام الى الرمز الأمريكي . ورسم « خزيمة علواني » عشرات اللوحات المستوحاة من القضية الفلسطينية . ففي النصف الثاني من الستينات كان أكثر الفنانين العرب تأكيداً على التعبير عن الثورة الفلسطينية ، وقد تطورت أشكاله ومضامينه موازية للتطورات والتحولات التي عاشتها الثورة ، في البداية رسم « خزيمة » المقاتل الفلسطيني بثوبه المميز وبندقيته

وبرزت التعبيرية عند بعض التجارب التي أخذت على عاتقها من موقف قومي وانساني الاستمرارية في التعبير عن القضية الفلسطينية ، فلم تقف عند حدود مرحلة أو بضع لوحات تمت بتحريض من حدث آني ، لكنها استمرت في التعبير في محاولة للاحاطة بالقضية من جوانبها المختلفة .. هذه التجارب تعود الى « فاروق شحاته » - خزيمة علواني - نذير نبعة - الياس زيات - غياث الاخرس - اسعد عرابي - محمد هجرس - غسان السباعي .. وغيرهم » .

فاروق شحاته

لقد قدم « فاروق شحاته » من خلال تقنية الحفر مجموعة من الاعمال نذكر منها « النجدة قتلوا السلام في فلسطين - نظرة الى الارض السليبة - الاتهام - بعيدا عن الوطن - فلسطينية تبكي الشهداء - زهور وفلسطينيون » وعبر هذه المجموعة صاغ مختلف حالات ومتغيرات القضية الفلسطينية من النكبة الى الثورة ، ففي لوحة « بعيدا عن الوطن » يصوغ التشرذ والضربة بشيء من الحنين الدفين الى الوطن السليب ، ويخرج عن عناصر الموضوع التقليدية في عشرات

— السهم — القيد — الحمامة — المرأة ... » فتداخلت مع هواجسه في التعبير عن المأساة والتأكيد على البعد الحضاري للإنسان العربي المعاصر الذي يعيش حالة مواجهة مع الكيان الاسرائيلي الدخيل ومن خلفه الصهيونية العالمية والامبريالية الامريكية .. وهكذا تنوعت اساليب « خزيمه » وعناصره ورموزه وتقنياته لتخدم في النتيجة موقفه الملزم بالتعبير عن قضايانا القومية ..

واذا انتقلنا الى اعمال « نذير نبعة » ، فسنبجد اننا امام تجربة ملكت الاستمرارية في التعبير عن هذه القضايا ، فمنذ منتصف الستينات حتى مطلع الثمانينات عالج « نذير » مختلف الموضوعات القومية ، عبر تقنياته ومراحله الفنية التي مر بها .. ولعل عودة الى البداية ، وبالتحديد معرضه « من الارض المحتلة » تكشف لنا عن تجربة خطية متميزة بتقنياتها واشكالها ، ومضامينها .. وبالخط وحده صاغ ملحمة القضية الفلسطينية مؤكدا على العنصر الانساني « الاسطوري » من جهة ، والرمز الشعبي ، من جهة اخرى .. وقد تنوعت عناصره ورموزه في ذلك المعرض الا انها اشتركت في الكشف عن معاناة الانسان صاحب القضية والذي برز بفعله الاسطوري وحركته مدافعا عن قضيته ... واستمر « نذير » في معالجة الموضوع القومي الى جانب موضوعاته الاجتماعية ، فصور عدة اعمال حول الشهيد من اشهرها ثلاثية « الشهيد » التي ولدت بعد حرب تشرين حاملة معها فلسفة الانسان الشعبي ومفهومه للشهادة ، من حيث تجدد الحياة واستمراريتها ، تجدد العطاء عبر الشهيد الحي الذي احاطه بمجموعة من الفتيات الشعبيات في اجواء نستشف منها شيئا من الشفافة والقدسية يدخل الى المتلقي بهدوء وعمق في آن واحد . ومن الجدير بالذكر ان تجربته الاخيرة في معالجة الموضوع القومي والاجتماعي تختلف كاسلوب للتعبير وتقنية ورؤية عن تجربته الاولى « التعبير » التي شهدناها في معرض « من الارض المحتلة » .. انها تجربة واقعية متميزة بمعالجتها واسلوبها .. لكن « نذير » ظل وفيا لعناصره وجمالياته الشعبية في كل ماقدمه من تجارب واساليب .

وعند « الياس زيات » نصل الى مجموعة من الرموز والعناصر الشعبية مصاغة ضمن « تعبيرية » محققة كانهز تشكيلي بمنتهى العفوية ، ولعل مايشدنا الى تجربة هذا الفنان في معالجته للقضايا القومية ، ليس صدقه وعفويته وشاعريته فحسب ، وانما رؤيته حيال القضية — ايضا — والتي تكتسب بعدا انسانيا وحضاريا في نفس الوقت ، ذلك ان اعماله لا ترتبط بحدث محدد بقدر ماتسعى الى تناول القضية من منظور اوسع واشمل من الحدث الانساني .. انها حالات انسانية تشترك

وهو يمتطي جواده رمزا للثورة والاصالة العربية في آن واحد ، معتمدا على التعبيرية كاتجاه فني كان شاملا تجارب الفنانين في تلك المرحلة بشكل كامل وتجارب جماعة العشرة — بشكل خاص — ، ثم تبدلت وتطورت عناصره واشكاله باتجاه اكثر عقلانية واقل عفوية فبرز الشهيد وظهرت المرأة كرمز لفلسطين وثورة شعبها ، ثم اختفت العناصر الانسانية الواقعية والرمزية لتحل مكانها عناصر اخرى رمزية كالحصان والسهم والقيد والجمال ... والصلبان .. ووصل التعبير الفني الى حابة في منتهى الدراما .. وفي النصف الثاني من السبعينات وبعد عودة « خزيمه » من باريس الى دمشق ظهرت عناصر جديدة « هندسية وزخرفية » شكلت عبر المعالجة الواعية خلفية تراثية لعناصره الرمزية « الحصان

منزوح — الياس زيات



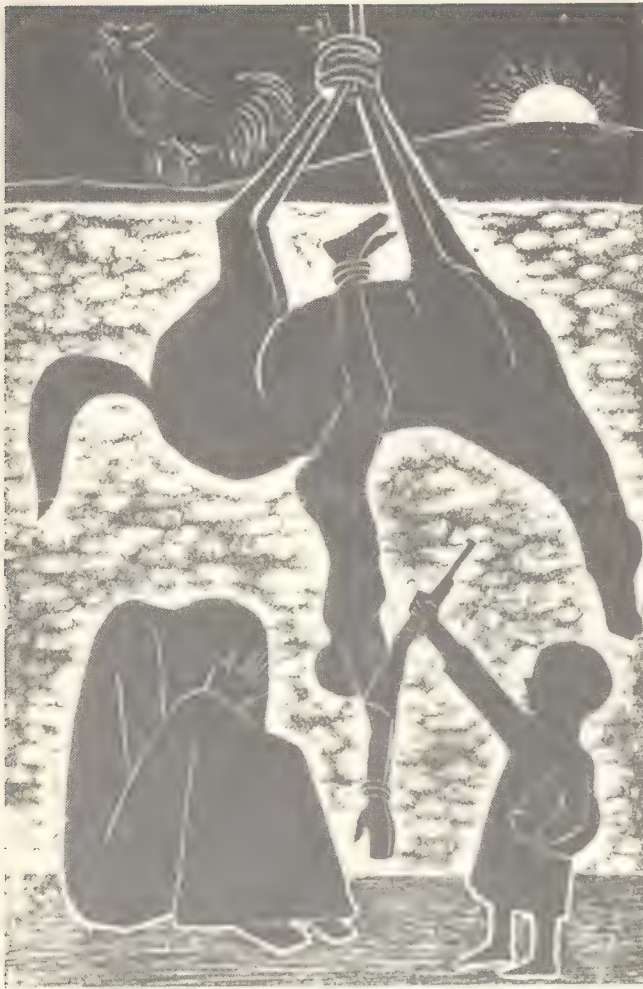
لعل الحديث عن التجارب الفنية التجريدية ، ومحاولات الفنانين المتكررة تناول القضايا القومية عبر أساليبهم التجريدية ، قضية تحتاج الى توضيح مسألة التعبير الفني بمختلف الصيغ التجريدية ، ذلك ان التجريدية المطروحة ليست بمجملها جمالية شكلانية خالصة ، او تزينية « زخرفية وخطية » ، ولا تشكل في النتيجة الاتجاه الى الفن للفن .. ويمكن ان نقف على عدة اتجاهات ضمن التجريدية المطروحة على الساحة التشكيلية العربية ، تتباين احيانا الى درجة التناقض وتتفق احيانا اخرى ، وثمة امور تشترك بها لعل اهمها : القدرة على التوصيل والبحث عن صيغ تجريدية تشير الى الواقع ولا تنفيه .. أي لاتصل حدود المطلق ، وليس جديدا ان نقول بأن قوانين التجريد ساهمت مساهمة فعالة في تخليص الواقعية من تسجيليتها وفوتوغرافيتها وتمحورها حول المظاهر الخارجية للواقع وذلك باتجاه مادي اكثر حركية وجدلية من المظهر الخارجي للواقع - تماما - كما قال سيزان : « انني ارى زجاجة فارسم اسطوانة » ، وثمة تجارب محلية وعالمية ظلت محافظة بتجريدتها على اهم وظائف الفن « الاجتماعية والايديولوجية والجمالية .. » ، لكن ما الذي قدمته التجارب التجريدية في حركتنا الفنية على صعيد القضايا القومية والى اي مدى حققت فاعليتها التعبيرية ؟ لقد حاول اصحاب هذه التجارب

تكوين - نذير اسماعيل

في المأساة والامل عبر جملة رموز حية كالحصان وغصن الزيتون والطائر والمرأة ، وهذا مانجده في العديد من لوحاته مثل « الارض المحتلة - القدس - الصودة - الجرح - الشهيد .. وغيرها » . انه يريد تصوير المأساة والامل في الخلاص في آن واحد ، وتتخذ هذه الحالة اكثر من شكل للتعبير .. وتحقق في كثير من الحالات عبر اللوحة الملحمة ، التي تسطر في النتيجة عذابات الانسان العربي وامله في الخلاص . وعبر العناصر الشعبية - ايضا - وبشيء من التعبيرية يصوغ « غياث الاخرس » بتقنية الحفر جملة موضوعات مستمدة من قضايانا القومية المعاصرة ، وبكثير من الخصوصية كما في لوحته « بدرية ومسعود والنابالم » ، وتأخذ التعبيرية اكثر من قيمة خطية ولونية و « تحويرية » في اعمال الفنان مروان قصاب باشي حول المقاومة الفلسطينية ، ذلك انها تتميز بتمايز تجربته - بعامة - وموضوعاته الانسانية التي تؤكد على ارتباط الانسان بالارض والوطن .. وتتخذ التعبيرية في محفورات « شفيق رضوان » اشكالا انسانية محورة بقيم نحتية للدلالة على صلابة الانسان الذي يقا تل دفاعا عن ارضه . واذا انتقلنا الى تجربة الفنان فيصل عجمي فسنجد نكهة خاصة في تعبيرته التي استمر حافظا عليها عبر مختلف الموضوعات التي طرحها من الموضوع القومي الى الموضوع الاجتماعي مروراً بالعاري والزهور والمناظر الخلوية .. ولم يقف ارتباط « فيصل » بالموضوع القومي عند قضية معينة بل كان شاملا لكل القضايا القومية المعاصرة .. فصور نكبة فلسطين ونكسة حزيران والمقاومة الفلسطينية ثم حرب تشرين التحريرية .. وقد اتسمت اعماله بشيء من العفوية المحققة عبر انفعالاته وعواطفه .. وكانت المأساة المضمون الاكثر حضورا في نتاجاته على الرغم من بعض الامل الذي تمثل في موضوعات « تشرين » و « نيسان » وعند « غسان السباعي » تطل التعبيرية من خلال صيغ واقعية تعتمد الرمز كأساس للتعبير ، مما يدفعها الى استشفاف ابعاد اكثر شمولاً واستمرارية وانسانية ، وصحيح ان محرضاته للتعبير تظل واقعية نابعة من بيئته وحسه القومي الا ان الانتاج لديه يكتسب اهمية خاصة من حيث شمولية التعبير . وهكذا تنوع التجارب التعبيرية بما يتفق مع المضامين المطروحة وموقف الفنان من قضايا الواقع ورؤيته ، الا ان الشيء المؤكد ان التعبيرية لم تصل الى مداها الحقيقي بمعزل عن الاحداث المصرية ورغبة الفنان العارمة في التعبير عنها .. وقد ساهمت « نكسة حزيران » كما ساهمت « المقاومة الفلسطينية » في تنامي التعبيرية وتلقاها خطأ ولونا وحركة وقيما تحويرية .. وانفعالا وعاطفة انسانية ..

التجريدية ومحاولة تجاوز الفاعلية الجمالية المجردة .



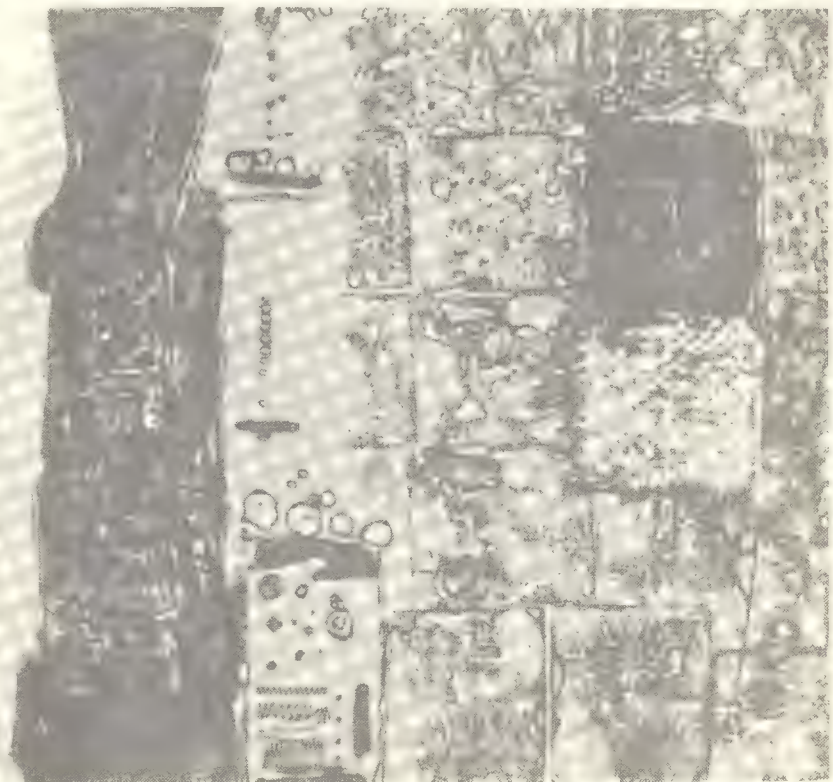


مقاومة - مصطفى حلاج

والاسباب مختلفة التعبير عن قضايانا القومية عبر اساليبهم التجريدية والتي تنوعت بمصادرها وعناصرها وجمالياتها والوانها ، فثمة مجموعة تشكل اتجاهها في هذا المنحى انطلقت من الكتابة العربية بدلالاتها الادبية للتعبير عن قضية قومية معاصرة ، وهناك مجموعة اخرى اعتمدت الهندسة والزخرفة ، كعناصر تعبيرية وتشكيلية يمكن تحميلها مضمونا قوميا . وثالثة دمجت التجريد بالواقع ضمن خصوصية تراثية .. وهذه التجارب المتنوعة باتجاهاتها والمشاركة بتجربتيها تعود الى : « حامد عبد الله - خالد حسين صوري - عبد القادر ارناؤوط - محمود حماد - شاعر حسن - ناجي عيد - علي العباني - محمد المليحي - محمد شبعة - وجيه لحلة - خليفة التونسي - احمد شبرين - عيد يعقوبي - محمود طه - احمد عبد العال . وغيرهم » وحتى نعطي صورة واضحة عن معالجاتهم سنتحدث بشيء من التفصيل عن بعض تجاربهم كنماذج من اتجاهاتهم ..

في لوحة « يا قدس » للفنان خالد حسين صوري محاولة للتعبير عن مسألة قومية من خلال المدينة التي اصبحت رمزا للاتصال العربية ، هذه المدينة التي يسمى الكيان الاسرائيلي الى طمس معالمها العربية بعد ان شرد أهلها . ولعل ما حدث ويحدث للقدس يعتبر المحرض الاساسي الواقعي لانجاز اللوحة « يا قدس » ، لكن ماذا تقول اللوحة ! هنا نحن أمام عبارة « يا قدس »

الاطفال والبالغين - عيات الاحرار



وقد تحققت تشكيلا كفيما تصويرية وتبعثرت حروفها ضمن تكوينات هندسية حركية تشير بعد التحليل والتركيب من جديد الى المعنى الادبي دون تجسيد هذا المعنى تشكيلا ، ومن جانب آخر نقول : الى اي مدى عبرت اللوحة عن موقف الفنان ؟ هنا نحس بشيء من الخلط بين المحرض والموقف . من جهة ، وبين الانجاز والقدرة على الاقتناع من جهة اخرى ، وضمن هذا الاتجاه قدم لنا الفنان حامد عبد الله لوحة « الصهيونية مقهورة » مستخدما الجملة بمعناها الادبي . وهذا مانجده في لوحة للفنان محمود حماد بعنوان « تشرين » حيث استخدم كلمة تشرين دون تجريدتها من الدلالة الادبية للتعبير عن حدث قومي كبير هو حرب تشرين التحريرية .. وهنا نسأل : هل يكفي ان نرسم كلمة « تشرين » مع المحافظة على المعنى الادبي للتعبير عن حدث من اهم احداثنا القومية المعاصرة ...

وضمن هذا الاتجاه - ايضا قدم شاعر حسن لوحة بعنوان « المجد والخلود .. » مستخدما جملة المجد والخلود تاركا المتلقي يتمم المعنى المجد والخلود لشهداءنا الابرار .. فنان آخر صور كلمة « نابالم » وهي تسقط الى الارض مخلفة الدمار والخراب

.. لكن نمة تجارب اخرى جردت الكلمة من معناها الادبي وجسدت المضمون تشكليا بصورة متميزة مقنعة كما في بعض اعمال الفنان ادهم اسماعيل .. وهذه المسألة تنسحب على التجارب التي استخدمت الزخرفة والهندسة .. ويمكن ان نشير الى اعمال مقنعة ترجع الى « عبد القادر ارناؤوط ومحمد شبة ومحمد المليحي » .. وهذا يعني ان المشكلة ليست في اسلوب التعبير او العناصر المستخدمة بل في قدرة الفنان على الاقتناع والتوصيل دون ان يقع فريسة المباشرة او يخلق بعيدا في صيغ تجريدية جمالية خالصة ..

الابعاد الحضارية في معالجة القضايا القومية :

لاشك ان معالجة القضايا القومية - تشكليا - قد اختلفت من فنان الى آخر وتباينت من مرحلة الى اخرى كما تبدلت الاساليب والاتجاهات ، مما يؤكد اثر القضايا القومية المصرية في التجربة الفنية من المحرض على الانجاز الى اسلوب التعبير والتعبير ، الا ان العديد من التجارب الفنية على الرغم من اهميتها وفعاليتها وارتباطها بالواقع وقضاياها القومية ظلت ضمن حدود التعبير عن القضايا باطارها المحلي دون استشفاف خلفياتها وابعادها الحضارية - من جانب - والعالمية - من جانب آخر ، وهي ظاهرة تعود اساسا الى رؤية الفنان ووعيه السياسي والاجتماعي . لكن ثمة تجارب رائدة تجاوزت في تعبيرها الفني نتيجة رؤية متطورة الابعاد المحلية دون نفيها ، مؤكدة على الابعاد الانسانية والجوانب التراثية في تفاعلها مع القضايا القومية . ويمكن ان نذكر على سبيل المثال لا الحصر تجارب « ادهم اسماعيل ونعيم اسماعيل ومصطفى الحلّاج والياس زيات ونذير نبعة وخزيمة علواني ومروان قصاب باشي وضياء العزاوي .. وغيرهم » .

ولعل تجربة « ادهم اسماعيل » في الخمسينات من هذا القرن تعتبر من التجارب المتميزة في استشفاف الابعاد الحضارية والانسانية للقضايا والاحداث القومية ، والى جانب اهميته كرائد من الرواد الذين بحثوا في تراثنا الفني عن جماليات وعناصر قادرة على الحياة من جديد ضمن خصوصية العصر ، فقد انجز مجموعة لوحات مستمدة موضوعاتها من الاحداث والقضايا القومية المعاصرة « نكبة فلسطين - العدوان الثلاثي على مصر - ثورة الجزائر .. وغيرها » ، الا ان الشيء الهام يكمن في رؤيته التي تحققت كإنجاز فني عبر اعمال تحمل في مضامينها ابعادا تراثية وانسانية ومستقبلية ، فلوحة الفارس العربي « على سبيل المثال » تمثل خير تمثيل لهذه الرؤية التي ترى ان يقظة العربي المعاصر تستمد اصلاتها من الجذور الحضارية للعربي الذي قدم للعالم في مرحلة من المراحل حضارة كانت الاساس الحي

الذي بنت عليه الانسانية حضارتها المعاصرة . وهذا مانجده في عشرات اللوحات التي انجزها « نعيم اسماعيل » من وحي قضاياها واحداثها القومية المعاصرة . لقد صور « نعيم » المقاومة العربية الفلسطينية على نحو متميز يخرج عن نطاق الحدود المحلية المعاصرة ويمتد الى عمق حضارتنا العربية ، فربط الثورة العربية الفلسطينية بالابعاد التراثية للدلالة على حقيقة ان معركتنا هي معركة حضارية ، فالانسان لا يدافع عن ارضه فحسب وانما يدافع عن حضارته ، جذوره التراثية ، هويته التاريخية .. ولم لا والكيان الاسرائيلي الدخيل قد تجاوز سرقة الارض وطرد اهلها الى سرقة وتزييف التراث العربي الفلسطيني ونسبته اليه ... وعلى صعيد حدث قومي مصري آخر هو « تشرين » انجز « نعيم » عدة لوحات تكشف عن البعد الحضاري والانساني لمعركنا المصرية مستخدما عناصره الواقعية والتراثية لتحقيق هذه الرؤية ، وبهذه الابعاد الحضارية والانسانية تصبح مضامين « نعيم » اكثر استيعابا للقضية ، لانه لا يعالجها من زاوية واحدة بل يحاول الاطاحة بمختلف ابعادها وبالتالي يتمايز برؤيته كما يتمايز بترجمته المنظورة لهذه الرؤية . وعند « مصطفى الحلّاج » تتكشف الابعاد الحضارية لرؤيته حيال القضايا القومية المعاصرة وعلى راسها القضية الفلسطينية عبر استخدامه لمختلف الاساطير والحكايات والمثل والجماليات التراثية القديمة والشعبية الحية .. نجد ذلك في لوحة « داجون والقمر » المستمدة من الاسطورة الكنعانية بتحقيق معاصر وعلى مختلف الاصعدة ..

« داجون » هنا ليس « الاله الفلسطيني » في الاساطير الكنعانية ، بل الفلسطيني المعاصر الذي يجز عرته حاملا معه عذابات وآلامه واحلامه وطموحاته .. باتجاه فلسطين التي طرد منها .. انه يمثل يقظة العربي في عصرنا الراهن - تماما - كما هو « الفارس العربي » في رائعة « ادهم اسماعيل » ، وان اختلفت العناصر والجماليات والاساليب .. وهذا مانجده في اعمال كثيرة للفنان الياس زيات نذكر منها لوحة « قيامة الانسان المعاصر » التي تمثل يقظة وثورة ونهوض العربي ضمن ابعاد حضارية وانسانية تشير اليها بوضوح تقنيته ومضامينه .. وبالتأكيد مثل هذه الاعمال التي تربط همومنا المعاصرة بجذورنا الحضارية الاصيلية وتلامس مضامينها الانسان والانسان المناضل - بالتحديد - في اي مكان من هذا العالم لابد وان تكون اكثر فاعلية وتأثيرا ..

جيل الشباب :

لقد تنوعت تجارب الشباب في السبعينات حاملة معها تأثيرات الجيل السابق والرغبة في تجاوزها - على الأقل - من حيث الرؤية والمضمون الاجتماعي والسياسي واصبحت هذه التجارب على قدر من الاهمية لا تقل عن اهمية انجازات الكبار . وانتشرت في المعارض الجماعية العربية الرسمية ومثلت الحركات التشكيلية المحلية عبر معارضها في الخارج جنباً الى جنب مع تجارب الفنانين الآخرين .

وفي حديثنا عن تجارب الشباب التي عالجت قضايانا القومية المعاصرة يمكن التويه بعشرات الاسماء الفنية . لكن سنعرض بعض التجارب المتباعدة في اساليبها ورؤيتها كأمثلة تنتمي الى جملة اتجاهات تعمقت في السبعينات . وهنا نذكر أعمال : « نذير اسماعيل - خليل عكاري - عبد العليم العمري - عبد الرحمن غالب - أنور دياب - مجيد جمول - سعد يكن - مأمون الحمصي - عبد المعطي أبو زيد - علي الحمصي - عبد الرحمن الوقت - علي الفول - راكان دبذوب - ... وغيرهم » .

لقد قدم « سعد يكن » مجموعة لوحات تحت عنوان « قضية العائلة الفلسطينية » مؤكداً على التعبير كاتجاه برز في الستينات ، متأثراً ببعض التجارب المحلية والعالمية ، الا انه وصل في تعبيره وعبر التحوير الى شيء من التشويه المرعب الذي حمل المأساة الفلسطينية

غزة - أنور دياب



واستغرق فيها دون ان يشير الى بصيص أمل . . ومن جانب آخر جرد عناصره الانسانية من لهجتها المحلية رغبة منه في امتلاك مضمون اكثر شمولاً ، أما تعبيرية « مأمون الحمصي » فقد تحققت عبر وشائج واقعية وتجريدية من حيث التبسيط لتصل الى المضمون المأساوي مستخدمة الرمز ضمن تكوينات هندسية متماسكة . . وعند « علي الحمصي » اتخذت من الفنائية اللونية مدخلا يصل بالمتلقي الى المأساة التي تتمثل في عناصره الانسانية ، واستطاع « مجيد جمول » بتجريدته وتعبيرته ومن خلال استخدام الكتابة العربية كقيم نحوية لها طابع النصب أن يجرد الكلمة من معناها الادبي ويجسد من خلال حركتها مضمونه الانساني المرتبط بقضايانا القومية المعاصرة كما في منحوتاته حول حرب تشرين وتنوعت أشكال التعبير عند « عبد المعطي أبو زيد » كما تنوعت العناصر المستخدمة بما يخدم مضامينه في التعبير عن القضية الفلسطينية . والكشف عن الجذور الحضارية للفلسطيني المعاصر الذي يدافع عن ارضه . . وعند « نذير اسماعيل » نقف على رؤية متطورة في معالجة القضية ، رؤية تحققت كإنجاز فني عبر عدة تجارب متميزة تعتبر اضافة حقيقية لتجارب جيل السبعينات . وعلى الرغم من الارتباط المتين بالواقع واحداثه المصرية الا ان اعماله لا تؤرخ او تسجل أحداث الواقع بل تكشف عن حالاته الانسانية باطار شمولي لا ينفي نكهته المحلية ، فقد استخدم اكثر من عنصر رمزي وتعبيري وعالج اكثر من تقنية ليسطر مأساة الانسان الطيب وطموحاته المشروعة في الخلاص وصاغ « عبد الرحمن الوقت » بلغة الصخر والازميل عدة منحوتات حول القضية الفلسطينية ، من اشهرها منحوتة « ملحمة القضية الفلسطينية » التي تعتبر من الانجازات النحوية الكبيرة في السبعينات وبالتحديد النحت الواقعي . . وهكذا نقف على محاولات تشكيلية جادة تمثل تجارب واتجاهات مختلفة تسعى في النتيجة الى التعبير عن الواقع مستلهمة قضايا القومية المصرية . . وبهذه القضايا ارتبط الفن العربي المعاصر بالواقع مؤثراً فيه ومتأثراً به . .

أخيراً نطرح السؤال التالي : هل ثمة تطور يمكن ان نتلمسه عبر تحليلنا الانجازات الفنية التي ارتبطت بالقضايا القومية ؟ . نقول نعم : ونستطيع بوضوح ان نلاحظ التطور في التفاعل مع هذه القضايا وعلى مختلف الاصعدة ، من اسلوب التعبير الى المضامين ، ولعل التطور الهام يكمن في جملة التجارب التي حاولت الاطاحة بالابعد الحضارية والانسانية لقضايانا القومية المعاصرة ، ومن موقفنا النقدي نقول : ان هذه التجارب هي الرائدة

جيل التحرر في الحركة الفنية في سورية

لقد عرفت الحركة الفنية في سورية ، التيارات التقليدية ، وبرزت أهمية المدارس الفنية التسجيلية والواقعية والكلاسيكية والانطباعية ، وواكبت هذه الحركات جميع التطورات التي مرت على القطر ، وهكذا توطدت دعائم حركة فنية لها أسسها الفنية ، ومنطلقاتها النظرية ، المتلائمة مع الظروف الراهنة ، وعرفت (الحركة الانطباعية) فترة مد وازدهار استمر طيلة مرحلة الجلاء الأولى ، بعد عام (١٩٤٦) ، واستمر هذا الازدهار حتى عام (١٩٥٦) ، حين برزت بوادر تحول جذري في هذه الحركة ، لان التيارات الشابة المتمردة على الاساليب التقليدية قد بدأت تأخذ بزمام المبادرة ، بعد فترة صراع حادة بين التيارات التقليدية والاتجاهات الجديدة والمتحررة من هذه التيارات . ويمكن أن نتساءل هنا : لماذا ظلت التيارات التقليدية مسيطرة ، وتملك زمام المبادرة حتى هذا العام - ١٩٥٦ - ؟ !

لاشك في ان عام (١٩٥٦) قد مثل فترة هامة من فترات التطور السياسي في سورية ، انعكس على الفن التشكيلي ، وذلك لان العدوان الثلاثي على (مصر) في هذا العام قد الهب المشاعر ووجدت التيارات التقليدية نفسها مأزق ، اذ كيف تعبر عن حدث هام ، مثل حدث العدوان . وهي تولي اهتمامها لموضوعات تقليدية كالمناظر والوجوه والطبيعة الصامتة .

وهكذا هيأت الظروف السياسية المناخ اللائم لحركات فنية متحررة من الاساليب التقليدية ، والموضوعات المألوفة ، لتأخذ زمام المبادرة وتقدم الفن الحديث الذي يقدم الاساليب المتطورة ، والمبرر عن الاحداث بلغة فنية جديدة ، وهكذا توطدت دعائم الجيل الثاني من الفنانين الذين ساروا بالحركة الفنية خطوات سريعة الى الامام ، والذين اعطوا للحركة اساليب جديدة ناثرة بالمعنى الحقيقي للكلمة ، وهكذا عرفت

الحركة تجارب فنية عربية الطابع والاسلوب ، وحديثة المفهوم ، وتطورت هذه الحركة لتقدم لنا تجارب أكثر ذاتية وبعدا عن الصياغات التقليدية ، حتى دخلت الحركة في مرحلة (التجريد) التي أوصلت الفن الى اقصى اشكاله تنظيما للوحة على اعتبارها ذات مدلول خاص يبنى على علاقات لونية وشكلية تتوازن ضمن اطار اللوحة الخارجي ؟ !

وفي الحقيقة ان محاولات التحرر من الاسلوب التقليدي موجودة منذ فترة الاستقلال الاولى ، ولكنها لم تستطع ان تسيطر ، او تلعب دورا هاما لانها كانت غير قادرة على التصدي للتيارات التقليدية التي بسطت نفوذها ، والتي لقيت الدعم والتأييد من الهيئات والفئات المثقفة ، ومن الطبقة الحاكمة في تلك المرحلة التي تلت الجلاء ، ولكن التغييرات السياسية التي تلت عام (١٩٥٦) قد جعلت المناخ ملائما لحركة فنية جديدة لها اساليبها المتميزة الحديثة ، ورؤيتها الفنية التي تتوافق مع المد الثوري الجديد الذي تصاعد في تلك المرحلة .

وفي الحقيقة ان الجيل الثاني المنحدر من الاساليب التقليدية والمجددة للفن التشكيلي لا يمثل تجربة فنان واحد ، بل حركة مجددة لها روادها المتمردون ، ومن تبعهم من الفنانين ، الذين تخلو عن التيارات السائدة ليقدموا ما يعتبر طليعيا ، وردا عنيفا على الاساليب التقليدية ، بكل اشكالها ، وحتى تتمكن من الحديث عن هذه التيارات الطليعية لابد لنا من ان نقسمها الى تيارات اساسية يجمعها منظور واحد ، وتلتقي على اهداف موحدة ، ويمكن اجمالها بابعاد مختلفة ، نلخصها فيما يلي :

ولقد برزت تجارب هامة في تلك المرحلة ، كان (ادهم اسماعيل) في طليعتها ثم تبعه شقيقه (نعيم اسماعيل) ، ولم تلبث حركة التجديد ان عرفت تجارب عديده لكل من (فاتح المدرس) و (لؤي كيالي) و (محمود حماد) و (نصير شوري) و (الياس زيات) و (برهان كركوتلي) و (مروان قصاب باشي) و (عبد القادر ارناؤوط) و (ابراهيم هزيمة) و (قتيبة الشهابي) و (اسعد زكاري) و (عصمت رضا) و (ممدوح قشلان) وغيرهم كثيرون .

وقد بدأت التجارب تنوع ، والاتجاهات تتجدد ، وتعبّر عن هذا التجديد ، عن طريق ربط الفن بلغة حديثة متطورة ، ونحن سنكتفي بايراد بعض الامثلة المؤثرة على تطور هذه الحركة ، والطليعية ، والتي قدمتها ما هو متميز في المراحل اللاحقة من تطور الحركة الفنية .

أولا : البعد العربي لحركة التجديد

(أ) ادهم اسماعيل

لقد مثل (ادهم اسماعيل) المرحلة التي تلت عام (١٩٥٦) افضل تمثيل ، فالوعي القومي العربي قد نما نموا كبيرا ، والمدالشعبي الذي سبق وحدة عام (١٩٥٨) قد اعطيا للفن دفعا كبيرا ، ولم تكن هذه الظروف لتسمح للفنان بان يقف متفرجا ، ويلتقي برسم منظر او طبيعة صامتة ، وهكذا اصبح واضحا ضرورة اعادة النظر في كل المنطلقات الفنية السائدة ، ولابد من البحث عن اساليب فنية جديدة تتلاءم مع المرحلة الجديدة . ولا ننسى ان العدوان الثلاثي في هذا العام قد خلق المناخ الملائم للدعوة الى فن لا ينطلق من اساليب اوربية الطابع . او تقليديته . وهكذا عادت الطريق واسعة امام فن عربي حديث . وكان ادهم فيه رائدا ، اذ كان يحاول ان يقدم هذا الفن منذ عام (١٩٥٠) . ويعتمد التراث العربي لانجازه . وهكذا ابتكر لغة فنية عربية حديثة تعتمد الخط اللامتناهي (الارابيسك) . لبناء اللوحة وربط ذلك كله بموضوعات محلية وعربية . واعطاها المضمون الجديد والعميق . الذي يجعل لوحاته لاتقف عند حدود ظواهرها بل يتعمق المشاهد فيها . ليكتشف ما هو اكثر عمقا مما يبدو وهكذا تمكن من ربط الفن بالحدثا وبالواقع والتراث .

ان لوحة (الحمال) التي رسمها عام (١٩٥١) ، تمثل اول عمل فني متطور في حركة الفن التشكيلي المعاصر في سورية ، لانها اللوحة المتمردة على التيارات التقليدية التي عرفناها ، التي ربطت بين مضمون وموضوع وصياغة ربطا محكما ، ومثلت ارادة التغيير في تلك المرحلة ، هذه الارادة التي كانت تمثل الرؤى العربية الفكرية الواضحة التي تربط بين الفن والبحث عن الجذور العربية ، وبين التوجه الاجتماعي والانساني

أولا : البعد العربي لحركة التجديد الذي ربط الفن بالتراث العربي ، وبالقضايا الحياتية واليومية .
ثانيا : البعد السياسي والاجتماعي لهذه الحركة ، الذي طور التعبير الفني عن طريق ربطه بمضمون سياسي او اجتماعي وبأسلوب جديد من التعبير .

ثالثا : البعد الذاتي الذي يقدم التفاعل العميق بين الموضوعات الذاتية والحياتية ، والتي تربط هموم الفنان الشخصية بانتاجه ، وتفجرعالمه الداخلي ، وتقدم معاناته .

رابعا : البعد التجريدي الذي بدا يربط التعبير بنظام شكلي ولوني ضمن هدف اساسي هو ان اللوحة الفنية عبارة عن سطح كبير فيه المساحات الملونة ، ذات درجات الازياء والملامس ، يتلاعب الفنان بها ليقدم تجربته ورؤيته للاشياء .

ان حركة التجديد الفنية قدمت لنا ما هو جديد ، وتخلت عن الاساليب التقليدية ، وبحث عن لغة جديدة تقدم عبرها ما تسعى له ، واستطاعت هذه التجارب ان تصبغ المعارض بصبغة جديدة ، وتحقق وجودها وتمردا على الفن التقليدي المألوف .

عمال الاحبار - ادهم اسماعيل



الى عيني (جميلة) نكتشف فيهما التصميم ، والنفوذ لاعماق المشاهد ، وهكذا تبدو جميلة اقوى من سجانها واكثر تحررا منه وقوة ، وهكذا يعيد صياغة الموضوع بلغة جديدة متماسكة التكوين ، ولها جذورها العربية ، وهكذا نشعر بأن كل اشكال التعبير التي يريدها أصبحت ممكنة بالاعتماد على الخط اللامتناهي ، الذي كان يظن كثيرون بأنه هندسي زخرفي لا يستطيع معالجة مضامين انسانية ، ولا يقدم موضوعات تراجيدية ، وهذا يعني ان تجديد التراث عند ادهم كان يعني قلبا لمفهومه الزخرفي ، ولصياغته التقليدية التي تعني الرتابة والايقاع الهندسي التقليدي ، فتمكن من تطويره ليكون حركيا حيا ، ومعبرا عن كل الموضوعات متجدا خالقا فائت ان عملية تطوير التراث يجب ان تجعل هذا التراث معاصرا قابلا للحياة اليوم ، ليمكن الفنان من ربط فنه بالاحداث المعاصرة ، بل يمكن الوصول الى تغطية كل الموضوعات والوصول الى جميع المضامين الاجتماعية والسياسية والانسانية بالاعتماد عليه .

ولنضرب بعض الامثلة التي توضح ما ذهبنا اليه . فلو عدنا الى لوحة (الحمل) نجد ان هذا الانسان الصاعد فوق الاجساد الانسانية . يحمل الثقل على ظهره ، وقد تحولت الاجساد والوجوه الى درج يسهل عليه عملية الصعود . هذا (الحمل) لا يقدم لنا رؤية تقليدية لمشهد حمال نراه . بل يقدم لنا معاني انسانية عديدة . لعل اهمها ان الانسان الصاعد للقمة يحمل اثقاله على ظهره ، يجب ان يرتفع على غيره ليصعد ، فهو حمال يجهد من جهة . ولكنه من جهة أخرى يصعد الى القمة على رؤوس الآخرين . وهكذا تبدو لنا مأساة الانسانية العميقة .

وكذلك نحس بأن لوحاته كلها تحمل لنا المضامين التي تبدو اكثر عمقا مما يبدو لاول وهلة . ان لوحته عن جميلة تكشف عن قوة المرأة السجينة التي تملك الحرية رغم القضبان . وهي حرة في سجنها اكثر من السجان .

وحين نرى لوحته عن (بور سعيد) التي تمثل المدينة وقد تحولت الى قنابل ومظليين وموتى وغرقى في جو مفعم بالبارود ، يبدو وجه العربي فيها منتصرا ، وقد صورته لنا منتصبا الى اليمين ليؤكد على المعاني الاساسية التي يريدها من اللوحة ، وتبدو لوحته (المظلي الميت) ، التي كانت جزءا من لوحة (بور سعيد) ثم رسمها على نحو مستقل ، تقدم لنا المظلي الذي قتل في الطريق بين السماء والارض ، وقد تدلى من مظلته يحمل معه غصن زيتون يكشف عن جانب انساني آخر في لوحات ادهم ، ان القتل يريد السلام ايضا ، لكن ثمة قوى تقف بوجهه ، وهذه القوى اكبر منه ، لقد ارسلته ليموت هنا بلا ذنب جناه ، وهكذا نحس

المستوى المثالي ضمن صياغة كلاسيكية تقليدية للوحة لها تكوينها الهرمي ، اما (ادهم) فقد مضى الى ما هو ابعد من ذلك حين جعل وسيلة التعبير الفنية عربية الطابع ، يرصد الواقع عن طريقها ، وحقق خطوة كبيرة من حيث تشكيل اللوحة ، حين دمج المقدمة بالخلفية في تكوين متماسك لتصبح اللوحة كلا منسجما متوازنة من كل جوانبها ومترابطة ، حديثة متجددة الصياغة . ومرتبطة بالواقع من حيث الموضوعات .

وهكذا حقق القفزة النوعية من حيث الاسلوب ومن حيث الموضوعات . ولم تعد اللوحة تسجل بل أصبحت تعيد بناء الاشكال بحركة الخط اللامتناهي . وبالاعتماد على العناصر المختلفة التي بعث وتجددت لتقدم لنا الحياة المعاصرة .

ان لوحته (وراء القضبان) التي تمثل (جميلة بو حيرد) ، تقدم لنا موضوعات هاما يرتبط بثورة الجزائر ، لكنه طور الفكرة واعطاها العمق الانساني والصياغة المتجددة ، ونحن نشاهد ذلك من خلال البناء الهندسي الذي ساعده على تصوير السجن ، وهكذا أصبح الخط اللامتناهي هندسيا في تعبيره ، واذا نظرنا بعد ذلك

بور سعيد - ادهم اسماعيل





وراء القضيان - أدهم اسماعيل

بان (أدهم) انساني في رسالته الفنية ، يصل الى العمق الكبير للوحته ، وللمضمون الشامل لرسالة الفن ، ويحققه عبر تجربته بوضوح .

ولا يختلف هذا المضمون الذي نراه هنا في لوحته عن المضامين التي تقدمها باقي اللوحات ، ان (الطائر يفك قيده) تعني رمزا لارادة التحرر عند الانسان ويمكن ان تربط ذلك بالامة العربية التي تتحرر ، ويمكن ان نتحدث عن ارادة الحرية التي تشمل كل فرد وكل امة ، بل الانسانية كلها تنشد وتسعى لفك قيودها والانطلاق ، وكذلك هي حال لوحاته الاخرى التي رسمها بالفارس العربي ينطلق على حصانه ، رمزا للامة التي تنشد البعث والنهوض متحررة من كل القيود ، وان في ثنايا اللوحة ما هو اعمق ، انها ارادة ذلك الانسان للانطلاق على حصان يسابق الريح وينطلق حاملا رمحه ، ليكون حرا ويحقق انتصاره على جميع

القوى التي تهدده .

ويتجاوز (أدهم) هذه الحدود كلها حين يقدم لنا موضوعاته الاخرى عن المناظر ، والزهور ، والوجوه ، والعميان ، والعائلة ، ونحس بان الصياغات الجديدة التي يلجأ اليها تحمل لنا دوما رموزا عميقة ، فتنحول الاشياء على يديه الى موضوعات معبرة ، فالوجوه عربية الطابع ، والمناظر شاعرية هي تناغم الوان ، والزهور لها من المعاني ما يجعلك تحس بأن لكل زهرة فكرة اعمق من كل الزهور التي ترى ، ان الزهور تتحرك لتقدم افكاره وما يحس به ، وبكل ما يسعى لتحقيقه ... وهكذا عاد الى جميع المواضيع التقليدية يجدها ويبعث فيها الحياة بأسلوبه ، ليصل الى ان رسالة الفن العربية تجديد لكل شيء في حياتنا، وارتباط عميق يشد الفنان الى الانسان المعاصر .



أدهم اسماعيل

ب - نعيم اسماعيل

عند الحديث عن تجربة (نعيم اسماعيل) ، لابد من القول بأن نعيم قد جاء عام (١٩٥٤) الى سورية ، ليشترك في صنع حركة التحرر الفنية كأحد روادها الهامين ، وسار على نفس طريقة شقيقه الاكبر (ادهم) في البحث عن الفن الحديث العربي بطابعه وروحه وموضوعاته . ومن خلال شخصيه خاصه به لها حضورها الفني والانساني .

لقد رسم (القرية) في البداية ، والح على زخارف النساء وحياتهن في هذه القرية . وربط ذلك الشكل من التعبير بالتراث العربي ، ومن ثم طور تجربته الفنية ليقدم لنا الرموز والمعاني العميقة التي أصبحت متلازمة مع حركة التجديد ، فالمرأة الحامل التي رسمها ، وقد تعلق طفلها بها ، أصبحت تمثل الامة واصبح الحمل رمزا للوعود التي يحملها الفد لنا ، لان الام القادرة على الانجاب وتجديد الحياة ، تمثل الامل ، واعطاها من الزخارف ما يجعلها مرتبطة بماضيها . معبرة عن حاضرها الاليم ، وهي تسعى الى مواجهة المستقبل بما تملك من تراث ومن قدرة على تقديم الاطفال الذي يمثلون امل الخلاص .

وهذا يعني ان المطلوب من المشاهد ان يعشق رؤيته ليرى في عمله ما هو ابعد من الفن التقليدي ، لاننا لسنا امام عمل تقليدي بل امام قضايا هامة فنية انسانية وقومية ، وهنا نود ان نتعمق في تجربة (نعيم) لنوضح ابعادها ولسوف ننتقل من نقطة هامة هي ماهي الفروق التي تفصل بين نعيم وشقيقه ادهم ، لنوضح كيف استطاع نعيم ان يقدم لنا منطلقات جديدة لفن حديث بروح عربية .

لقد انطلق (ادهم) من الخط اللامتناهي ، وعبر به عن موضوعاته ليصل الى أسلوب فني خاص به له شموليته في قدرته على التعبير عن كل الموضوعات ، واختار (نعيم) شيئاً آخر لينطلق منه ، وهو الاشكال العربية الزخرفية ، فاذا كان الخط عند (ادهم) يتحرك ليوجد الاشياء ، ويقدم الموضوعات ، ويفوض للاعمق فان الاشياء عند (نعيم) تتحول كلها الى اشكال عربية، فالشكل الزخرفي هو لب الاشياء وأكثرها عمقا ، لهذا يمكن تحويلها لنكتشفه في أعماقها ، وهذه الاشكال يمكن ان نخلق بينها علاقات شتى متناغمة او هندسية تجريدية او تعبيرية ، ليوصلنا ذلك الى فن حديث، وهنا لا نحس بال تكرار التقليدي او بالموسيقى

الى زخرفة وهكذا تقدم تجربة (نعيم) وجها جديدا
مجددا للفن ، لها قدراتها اللامحدودة على التعبير .

ويمكن أن نصيف الى ذلك كله ان تجربة (نعيم)
تقدم لنا في كل عمل عمقا ضروريا للعمل،وبعدا انسانية،
وهذا نراه بوضوح في تجاربه السياسية والاجتماعية
المختلفة التي كانت تترافق مع الاحداث التي كانت
تمر ، والتي تعكس بوضوح مدى ترابط تجربته الفنية
بالواقع الذي كنا نعيشه فلو نظرنا الى لوحته (الفران
في المسجد) التي رسمها بعد احتلال المسجد الاقصى،
نرى فيها الرموز العديدة التي تكشف عن ترابط بين
مشهد عادي نراه ، مجموعة من الفران امام قوس
مسجد ، لكننا نحس بالتناقض الاساسي الذي اراده ،
حين جعلنا نشعر بان وجود المحتل يماثل وجود الفران
في المسجد ، وخصوصا ان الانسان يدرك فورا ان
الطبيعي ان يملأ الحمام صحن الجامع .

وهكذا نحس بان في قلب كل لوحة وفي اعمافها
ما هو اكثر بعدها من المشاهد الظاهرة التي رسمها ،
والتي تكشف عن رغبة عارمة لتقديم فن له معانيه
العميقة ، وله وسائله الخاصة ، فيه من العمق
ما يجعلك تفكر كثيرا لتكتشف ما يختفي خلف الاشخاص،
وذلك عن طريق الرموز المرتبطة بالحياة اليومية ، وهكذا
حقق (نعيم اسماعيل) تجربة فريدة من نوعها جددت
الفن وحملت لواء هذا التجديد فترة طويلة ، من الزمن
تقارب (٢٥) عاما من العمل المتواصل الدؤوب الذي
اثبت ان وراء (نعيم) قدرة فنان مبدع لا يجاري في
اسلوبه وما يقدمه ، انه فنان يحمل رسالة خاصة عبر
لغة فنية ليس لها نظير في دنيا التشكيل العربي المعاصر
ارادت ان تثبت حقيقة هي الفنان الكبير يمكن ان يصنع
المعجزات ويجعل الحقائق المتوارثة عن تراثنا قابلة
لإعادة النظر .

ثانيا : البعد الاجتماعي والسياسي لحركة التجديد :

لقد عرفت حركة التجديد في بدايتها محاولة لربط
الفن بالواقع السياسي والاجتماعي ، ومثل ذلك كل من
(ادهم اسماعيل) و (نعيم اسماعيل) و (برهان
كركتلي و (مروان قصاب باشي) ، ولقد سعى
الشقيقتان (اسماعيل) الى ربط التجديد بلغة عربية
حديثة ، وتجديد الموضوعات ، وبدأت حركة التجديد
تأخذ أبعادها الجديدة عند (برهان) الذي ربط الفن
بموضوعات اجتماعية وانسانية ، وهذا ما حاوله
(مروان) ، ولكن الشيء الواضح هو ان التجديد قد
بدأ يتنوع بأساليبه ولهذا تطورت الحركة الفنية نتيجة
لثورة فنية ربطت الفن باللغة الجديدة ، وبالموضوعات
الانسانية والاجتماعية .

الرتيبة ، بل نرى الايقاعات الحديثة التي تجعل السطوح
تتباين وتعطي اللوحة البناء الجديد . وهكذا نحس بان
(نعيم) يعيد تأليف الواقع على ضوء الرؤية الجديدة
الخاصة به . وينطلق من هذا الواقع ليقوم بعمله .
على حين نرى (ادهم) يبدأ من الخط لرسم به
ويكتشف عبره الواقع ، ويصل اليه بدءا من حركة
الخط وتقدمه ، ويصل الى نفس النتائج التي وصل
اليها شقيقه والتي تلخص في البحث عن فن حديث
روح عربية .

وان قدرة (نعيم) على التعبير عن الواقع لا تقل
عن قدرة ادهم ولهذا فتجربة نعيم تتحدى مرة أخرى
القضية الاساسية المطروحة امام الفن العربي المعاصر ،
وهي كيف نجعل الزخرفة العربية التي تمثل تزيينا
للأشياء ، ولها معانيها الصوفية ، تتحول الى لغة حديثة
يمكن ان تستوعب كل الموضوعات اليومية السياسية
منها والاجتماعية .

ولهذا كان على (نعيم) ان يسعى لتقديم موضوعات
مختلفة ، ويثبت عبرها قدرة لغة الفن التي قدمها على
التعبير . يسطر أحيانا كما في لوحته (بيت) ، أو يجرد
كما في لوحته (دور عربية) . وقد يتحول المنظر عنده

ادهم اسماعيل





قريّة - نعيم اسماعيل

الحياة اليومية وما فيها ، ورسم الموضوعات المختلفة التي تؤكد على ترابط فنّه بالاحداث وما يجري على الساحة العربية ، لكن الشيء البارز في كل ذلك هو عملية تجديد للفن بلغة خاصة به لها مفاهيمها التشكيلية والتعبيرية .

ثالثاً : البعد التعبيري الذاتي لحركة التجديد :

أ - فاتح المدرس :

لقد مهدت تجارب التحرر الاولى في حركة التجديد ، الى مرحلة انطلاق جديدة ، اكثر تحملاً من كل ما عرفناه ولقد مثل (فاتح المدرس) هذه الحركة المجددة ، قبل سفره الى (روما) ليتابع دراسة الفن ، لكن تجربة فاتح الهامة قد اخذت ابعادها بعد عودته من الدراسة ليعطي تجارب جديدة ومتميزة ، انطلقت من خلفية هي الارض ، ومن بشر رسموا فوقها بعنف وقوة تعبيرية ، وهكذا فتح الباب على مصراعيه الى اعتبار المخزون الداخلي ، والعالم الذاتي المتدفق على القماش هو اساس التعبير الفني .

لقد نال تمثال (الجوع) للفنان (مروان قصاب باشي) جائزة النحت الاولى عام (١٩٥٦) ، ونال (برهان كركوتلي) جائزة التصوير الزيتي ، وبرزت اهمية اعمال (ابراهيم هزيمة) الذي رسم الحياة اليومية بالالوان المائية في تجارب خاصة ، كما برزت تجارب (ممدوح قنلان) الذي جدد اللغة الفنية منطلقاً من التعبيرية في البداية ، ولكنه طور هذه التعبيرية فيما بعد ، معتمداً على الارتباط العميق بالموضوعات الحياتية في الشارع والمدينة ، وطور اسلوباً شخصياً يرتبط بأشكال هندسية تحور الاشياء اليها . واتارت اعجابه مشاهد القرويات في الاحياء .

وهكذا توصل الى اسلوب خاص به يدمج بين لغة الحركة التي تقدمها مشاهد الحياة ، النسوة في الشوارع بالبستنة الخاصة ، ورسم مجموعة كبيرة من الاعمال في سلسلة من مشاهد عن الملامح المحلية

ان الهدف النهائي هو التقاط الناس في حركتهم ، وحوارهم مع بعضهم ، وتحوير اشكالهم بزوايا حادة . والوان حارة ، وربط هذه الحركة بالرغبة في تقديم

وبدانا نرى قوة هذه العوالم وتأثيرها على الفن ،
وتفجرها على شكل مباشر ، ومن انبوب اللون ، وبدانا
نحس بالحصار الذي تعيشه الشخصيات التي يقدمها ،
ويرمز بها الى الانسان ، ان الهدف الاساسي له ،
ان يصل الى تقديم معادل خارجي لعوالم ذاتية ، وتقديم
المعادل التشكيلي للآزمة الداخلية ، وهكذا بدأت تبرز
أهمية الجوانب التعبيرية في الفن .

وهنا يمكن ان نتساءل : كيف يمكن لمثل هذا
الاسلوب التعبيري الذاتي ان يلامس المشكلة الاجتماعية
والسياسية . وكيف يمكن ان يعبر عن الاحداث
المأساوية الخارجية ؟ !

لاشك في ان (فاتح) قد ربط فنه بأساليب حديثة ،
ترفض الصيغ التقليدية ، ولا ترضى بالصيغة الخارجية
الموصوفة ، بل يربطها بعالم آخر داخلي وانساني ،
ولهذا لا يرسم الوجوه كما هي بل كما تخرج من اعماق
مخزونات ، ولا نرى المنظر المرسوم يماثل المشاهد المرئية
بقدر ما نرى المنظر الشخصي الذي لا يتقيد بحرفية
الاشياء ولا بألوانه ، او بأشكاله ، لهذا فالشيء الهام
في التعبير هو وجهة نظر ومعاناته لحظة التعبير ، ولهذا
فان التعبير دوما يأخذ منحى ذاتيا خاصا جدا ، قد
يرتبط بعناصر من التراث او من الرسوم القديمة ،
لكنها قد عجت وأعيد اخراجها لتصبح اكثر قربا من
شخصيته الفنية الخاصة .

وبالتالي لا يمكن التعبير عن قضية اجتماعية او
سياسية راهنة بدون عملية تصعيد تربط المشكلة
الفردية بالقضية العامة . وترفع الذاتي ليصبح مشتركا .
ويلامس القضية الانسانية والحياة ، لكن العالم
الذاتي يبقى اقوى من غيره ، ويزداد حدة وقوة تعبير
كلما كانت المشكلة التي يعيشها قوية ، ومؤثرة وهكذا
يعتمد الفن على عمق التأثير بالحدث الذي يفجر الاحزان
المخرونة وتفجرها . . . وجوها متناثرة ومضغوطة على
الارض المبسوطة امام الافق البعيد .

ولو حاولنا مقارنة اعمال (فاتح) بما قدمه لنا
(ادهم) ، او (نعيم) . . . يمكننا القول بان تجربة
(ادهم) او (نعيم) لا تبرز الموضوع الشخصي او الذاتي
الا فيما ندر ، على حين تبرز القضية الداخلية ، وتأخذ
أبعادها عند (فاتح) فالقضية التي تشغل الفنانين
الشقيقتين (اسماعيل) خارجية لها صلتها بالواقع
الاجتماعي والسياسي ، ويرتبط الفن بقضية الشعب
ويتعلق الفنان بها ، ولا تبرز المشكلة الشخصية على
الاطلاق ، لان الفنانين ارادا أن يكون صوت أمّة بكل
حضارتها وآمالها .



حدث في لبنان - حليم اسماعيل



العروس - فاتح المدرس

الداخلية واهميتها .

ولكن (لوي) لم يقف عند هذه الحدود الاساسية لشخصيته الفنية بل تطور عبر مرحلتين هامتين من التجربة ، تؤكد ان على مذهبنا اليه من قوة المأساة الذاتية .

ففي المرحلة الاولى ، التي تلت فترة البداية ، اقام معرضا عن القضية ، وفيه تفجر العالم الداخلي ، وبرز عميقا عنيفا ، اهتزت الاشكال ، وبرزت بشاعة الوجوه وظهر اللون الاسود بتأثيره العميق ، ولعبت هذه اللوحات دورا هاما ، لانها تمثل مرحلة تغلب العالم الداخلي على الخارجي ، واعطى نفسه بلا تزويق .

وافلت من الضوابط الخارجية ، فبرزت المأساة . ولكن (لوي) حين تماسك مرة اخرى ، وعاد الى نفسه ليضبط انفعالاته ، ويقدمها عبر اللغة الفنية المتأنية ، لجأ الى الصيغ الهادئة ، والى الاشكال الانسانية والمواضيع اليومية ، واعطى الحزن الصامت عبر الحركة والعين واليد ، ومثل ذلك مرحلة ثانية هامة في تجربته اكثر تماسكا من كل تجاربه ، واكثر غوصا على العمق ، وتعبيرا .

ازهار يصفاء - لوي كيالي



تلاعات في العيد - مناتح المدرس

ب - لوي كيالي :

واذا درسنا تجارب (لوي كيالي) التي اخذت دورا واهمية في بداية الستينات . نستطيع ان نلاحظ فيها الخط المتحرك العفوي على الارضية . والوجوه الحزينة والرومانتيكية في حركة الايدي والارجل . كما نحس بان هذه الوجوه هي معادل خارجي لازمات داخلية عنيفة تحتاج اعماقه . وانعكاسات لذات تتدفق تازما . وهكذا اتجهت الحركة الفنية الى عوالم الذات المضطربة التي تبحث عن التعبير عن نفسها عبر اشكال خارجية لها حضورها المادي . امام الناس . وهكذا تعمقت تجربة التجديد حين غزت ميادين جديدة . ووجدت لغة خاصة بها ، وعكست مفاهيم فنية متميزة .

وهكذا يسيطر الحزن على الوجوه ، ويعبر عن الحزن باللون حين يرسم الزهور او المناظر ، ويضفي على هذه الاعمال ما يعتمل في اعماقه من شجون ، تساعد عجيبة الفريسك الجداري ، والخطوط اللينة المعبرة ، التي تصل الى اعلى درجات المهارة حين يرسم الاصابع والايدي المتحركة ، وحين يربط بين لغة العيون الهادئة العميقة ، وبين عنف داخلي يخفي خلف مظهر هدوء .

وهنا يمكننا ان نضيف بان لوحات (لوي) تحمل الحزن الذي يمثل وسيلة التعبير الشخصية عن الازمة الذاتية ، على حين تتفجر لوحات (فاتح) بالقسوة والعنف الشكلي واللوني ، وهكذا نلمح وجود تقارب بينهما رغم اختلاف الاسلوب ، ونشعر بتقارب المنطلقات





لؤي كتيّاب

تعيرون آخرون :

وهكذا توطدت دعائم حركة التجديد واخذت اهميتها الخارجية عبر عناصر التراث ، والموضوعات السياسية والاجتماعية . ومن عملية الانفتاح على العوالم الجديدة . برزت تجارب هامة لها جذورها الفردية التي تسعى الى تصعيد هذه الجذور لربطها بالواقع الخارجى . عبر محاولات شتى . ولقد وجدت التعبيرية ارضا خصبة في الستينات . نراها في تجارب (الياس زيات) نمودجا لعالم داخلي مضطرب ، فقد رسم (معلولا) في البداية بروح متحررة ، ولكنه لم يلبث ان رسم عاريات بحوية وحركة فتطورت تجاربه لتقدم عالما واسعا يتدفق بالحياة . ويتخذ من العاريات وسيلة لترجمته .

كما رسم الفنان (صلاح الناشف) لوحة (شجرة) ، أصبحت بما تعانیه من مأساة تعكس عوالمه الداخلية . فهي لاتقدم الشجرة بقدر ماتقدم معاناة الفنان ، فالفن هنا لايريد محاكاة الواقع بقدر مايريد ربط التعبير الفني بتجربة الفنان . وهذا يختلف عن كل تجارب الفن التقليدية . لان تيار (التعبيريين الذاتيين) يكشف عن فن يتأثر بمعاناة الفنان . وهذا نرى في هذه التجارب تصاعد الوجود الشخصي للفنان وبروزه ، وطفياته على كل الموضوعات الاخرى . سواء ما كان منها تقليديا

او اجتماعيا .

وهذا يدل على المناخ الفكري لهذه المرحلة ، اذ ان التطور الفني على هذا الشكل قد اعاد الفنان الى عوالمه . وهكذا يرتبط كل فن في مرحلة من المراحل بظروف خارجية . تجعل الفنان منبسطا وخارجيا ، او تعيده الى الانطواء والذاتية .

رابعا : البعد التجريدي للتجربة المتحررة :

أ - محمود حماد :

لقد انطلقت التجارب التجريدية مع (محمود حماد) حين بدأ يرسم بعض لوحات استمدتها من الخط العربي ، ورسم فيها احرف عربية ، وطور تجربته تلك فيها باشكل مختلفة حتى وصل الى التجريد .

وفي الحقيقة ان تجربة استخدام الكتابة العربية في لوحات قد عرفها الفن العربي المعاصر ، ولكن بداية التجربة بدأت حين فكر (ادهم اسماعيل) و (محمود حماد) في صياغة تجارب فنية خاصة ، وبعد رحيل (ادهم) تابع (محمود حماد) تجاربه وحيدا ، وتأثر بالفن التجريدي التعبيري في البداية لكنه توصل الى اسلوب شخصي .

ويعتمد هذا الاسلوب بشكل اساسي على ان اللوحة الفنية لها عناصرها المختلفة من لون وخط وعلاقات لونية وخطية ومساحات تتوازن مع بعضها لتكون



كتابة عربية - محمود حماد

ذاتيا ، فالفن هنا يبعد هذا العالم لان على الفنان ان ينظم لوحته لتتوازن بحياد تام وموضوعية بعيدة عن الانفعالية التعبيرية ، وهكذا وصل الفن الى اقصى درجات تمرده الشكلية على الفن التقليدي ، وخطت حركة التحرر خطواتها الابدع عن المواضيع والاساليب التقليدية .

ب - نصير شوري :

وتتابعت تجارب التجريدين في الستينات ، وكسبت تجربتهم فنا عرفناه انطباعيا بين الرواد ، وقدم نصير لنا تجربة خاصة ، يمكن ان نصل الى توضيح معالها عن طريق مقارنتها بما قدمه (محمود حماد) ، وذلك لان المنطلقات الفنية كانت واحدة بينهما واستخدما تقنية متقاربة ، لكن الشيء الهام هو ان (نصير) ظل فنان اللون ، يغرف منه ، ويعطيه الاولوية في التعبير على العناصر الاخرى ، ولهذا كانت تجربته حسية مباشرة ، لا تريد ان تعطي للوحة صيغة ادراكية عقلانية منظمة للاشكال على حساب الحساسية اللونية . ان الفراغ الاساسي الذي تسبح فيه الاشكال المجردة واحد عند الاثنين ، ولكن نصير اخذ اشكاله من الطبيعة ، ولم يأخذها من الحرف ، واعطى ملمسا مختلفا شعريا للسطوح ، ولهذا يبقى الجمال عند نصير هو الاساس ، على حين اعطى (حماد) التنظيم العقلاني للوحة واعتبره الاساس في التعبير الفني .

لوحة ، وهذا التوازن في اللوحة ، وتقويمها يرتبط بهذه العناصر وبمدى ما يملكه الفنان من قدرة على اعطاء العناصر دورها في العمل ، وتنظيم الجوانب العقلية والانفعالية ، وحساب العلاقات بين السطوح ، ولمس السطح وتأثيره ، وهكذا تبدو اللوحة عبارة عن عالم خاص مستقل عن الواقع وعن عالم الفنان الشخصي .

وحتى يتمكن الفنان من ابداع لوحته عليه ان يؤكد على حقيقة هي ان الفن هذا العالم المستقل البعيد عن الواقع . والمنفصل عن الذات . وبمقدار ما يتمكن من تحقيق تكوين عناصره في لوحته ليقدم عالمه ، مستقلا عن العناصر الاخرى الدخيلة عن العمل يكون عمله فنا تشكيليا .

ولقد توصل (محمود حماد) الى فراغ تسبح فيه الكلمات والاحرف والكتابات التي لم تصد مقروءة ، وتتوازن هذه العناصر مع غيرها في تشكيل فراغي ، وهكذا ابتعدت الكتابات عن اصلها وعن معانيها المألوفة لتؤخذ كاشكال تسبح في العالم ، وقد تكون حركة الحرف انفعالية ضمن المساحة العقلانية ، لتقدم لنا توازن العاطفة والعقل ، والكتلة والفراغ ، وبالتالي اصحت اللغة الفنية المتجددة عملية تنظيم لجميع عناصر التشكيل الفني بتوازن وعقلانية .

فاذا كان التشكيل عند (ادهم اسماعيل) يتجه الى اللغة الفنية التي ترتبط بموضوع . والتي تقدم احداثا سياسية فقد تحول عند (محمود حماد) الى علاقات لونية وشكلية . واذا كان (فاتح المدرس) ينشد عالما

دمشق - محمود حماد





تكوين
نصير شوري

من خلال منظور فراغي معين ، وهكذا لابد من وجود مقدمة وخلفية ، وتداخل كوني بين الأشياء المنظمة ضمن اللوحة . وهكذا تحول الفراغ التقليدي الى فراغ كوني ، واصبح عند (ادهم) فراغ تعطيه حركة الخط واللون ، وتقدمه رمزا ، ولا يتحقق فعلا .

وهذا يختلف عن مفهوم الابعاد عن (فاتح) الذي نرى السطح عنده ، قد وضعت امامه الاشكال ولكن نحس بوجود ارض وعليها اشخاص ، لكنه امال هذه الارض على نحو شديد فغطى الافق احيانا ، وعامل اشخاصه من منظور آخر . وهكذا تلاعب بالمنظور الفني وقدمه لنا حديثا متجددا ، نرى الاشخاص فيه من زاوية معينة . ونرى الارض من زاوية اخرى ، وهكذا ثار على الفن التقليدي وعلى اساليبه .

صراع التجريد والواقعية :

ان تجربه الفنان (محمود حماد) و (نصير شوري) التي شرحنا اهم منطلقاتها واسسها قدمت لنا شكلا من التجريد الفني ، كان له آثاره العميقة على الحركة الفنية . فهو من جهة افسح المجال لتجارب تجريدية عديدة اصبحت تمثل تيارا فنيا برز واصبح شاملا لكل التجارب . ويمكن ان نذكر هنا تجارب للفنانين

وحتى يتمكن من توضيح الخطوط العريضة لتجربة المجردين من حيث التشكيل الفني نستطيع مقارنة الاعمال الفنية التجريدية بأعمال (ادهم اسماعيل) و (فاتح المدرس) لنلاحظ الفروق ونوضح الاسلوب الفني الذي لجأ اليه الفنانون التجريديون .

لقد انطلقت تجارب (ادهم اسماعيل) من حقيقة فنية هي السطح المنظم ، واحترم (ادهم) هذا السطح المنظم . وعمل ضمنه ، ولم يهتم بتقديم لغة تقليدية ، تعكس البعد والقرب او التفاوت بين البعيد والقريب في العمل . وقال بلوحة هي بعدين ، واما البعد الثالث فيمكن الوصول اليه بحركة الخط والمساحات اللونية التي تنظم بين الخطوط ، وتأخذ قيمتها الرمزية لتوحي بعمق العمل وابعاده .

وحين رسم (محمود حماد) و (نصير شوري) ، وقدمنا لنا تجاربهما الفنية التجريدية الاولى ، انطلقا من الفراغ الذي يحده اطار يحيط بالاشكال ، وتسبح هذه الاشكال ضمن الفراغ ، وتأخذ الاشكال من حروف واشياء صيفا مختلفة ، تتداخل مع بعضها ، او تنحرف ضمن الفراغ اللوني . ولهذا نرى الاشكال كما لو كانت ذرات سابحة في فضاء او تحت مجهر ، وهذا يعني ان حركة الاشكال او الكلمات كونية تعطيها الابعاد الضرورية



الجوع - مروان قصاب باشي

التصوير الزيتي على مستوى الاشكال والمضامين ، فقد برز تمثال (الجوع) لمروان قصاب باشي كعمل فني متطور بصياغته ومضمونه ، كذلك رأينا تمثال (الشهيد) للفنان برهان كركوتلي ، وبرز اسم (خالد جلال) حيث قدم لنا عدة تجارب هامة بعد عودته من الدراسة . ان تمثال (الجوع) يمثل التجربة الأكثر عمقا لانه طرح موضوعا انسانيا بأسلوب متطور . ان الرقبة والوجه قد تحولا الى سطوح هندسية غائرة . واختفت التفاصيل واختزلت لتبرز الاخايد التي شعرنا بهزال الانسان الجائع ومأساته . فالتحوير الذي اجراه الفنان يخدم الفكرة ويتلازم مع اهداف المضمون الذي يقدمه لنا ، وبرزت الحلول النحتية الحديثة بوضوح تام

سعيد مخلوف
تكوين فداخي



(الياس زيات) و (نشأت زعبي) و (أسماء فيومي) ، وغيرهم كثيرون .

ان (الياس) يقدم لنا المساحة ذات اللون الواحد الذي تتلاعب فيه الاضاءة ، والذي يعكس لنا رؤية خاصة للنور المنبعث من اعماق اللوحة ، وهكذا اخذ (الياس) تجربة خاصة من الرؤية وحاول التعبير عنها في لوحته ، انها مشاهد الضوء المنبعث من خلف الزجاج الذي يعكس الاشكال على شكل خاص .

واتجه (نشأت زعبي) الى السطوح المنظمة ، بتجريد شاعري يستقيه من الواقع ويقدم عبره لوحته .

وبدأت (أسماء فيومي) تجاربها بألوان منسجمة تتناغم بشاعرية . وارادت جمالية اللون وعلاقاته .

ولن نذكر هنا جميع التجارب التي عرفناها لكننا سنؤكد على ان الحركة الفنية قد عرفت الكثير منها في مرحلة هامة من مراحل التطور في الستينات .

لكن الحركة التجريدية التي وسعت آفاقها قد بدأت تلاقى في الطرف الآخر ردود فعل كثيرة وعنيفة ، وهكذا كان جو الحركة الفنية في مرحلة سبقت عام (١٩٦٧) وهو عام النكسة ، يحمل الصراع بين التيارات وكان هذا الصراع حادا يكشف لنا عن مدى التطور الذي حققته الحركة الفنية ، في التجارب التي تريد للفن لغة فنية محضة ، وبين التي تريد للفن جانبه الآخر المرتبط بالقضايا الانسانية والاجتماعية ، وهكذا انتهى جيل المتحررين من الفنانين في فترة حاسمة من الفترات حين بدأت بوادر تجارب جديدة في الافق ، تريد ان تتجاوز شكلية التجريد وواقعية الالتزام ، وتبتعد عن اللغة الفنية المحضة ، وعن الفن المباشر وهكذا ولد جيل ثالث من اجيال هذه الحركة .

جيل التحرر ... والنحت

اذا كان عام (١٩٥٦) عاما حاسما في حركة الفن التشكيلي في سورية شهدنا فيه تطور الموضوعات في اللوحات ، وبداية حركة التجديد في الاساليب ، نستطيع ان نضيف الى ذلك كله قولنا :

- لقد حققت حركة النحت تطورا مماثلا لتطور



الشهيد
برهان كركوتلي

المضمون ، اذ ان هزال الانسان قد عبر عنه بتحويلات
نحتية ، ولم يقف التعبير عند حدود تجسيد الهزال
بالمعنى التقليدي .

ولقد دخلت تجربة (النحت) بعد ذلك في مرحلة
اكثر ذاتية وتعبيرية على يد النحات (سعيد مخلوف) ،
ويعتبر من اهم الفنانين النحاتين الذين تابعوا تجاربهم
ليصلوا من خلالها الى حدود حديثة تجريدية خالصة
احيانا ، وتعبيرية ذاتية احيانا اخرى ، نلمح في التأثيرات
الاfrيقية ، او نلاحظ تأثير النحت الحديث باعلامه
الكبار .

وهذا كله يؤكد لنا على ان هذه المرحلة الممتدة بين
عامي (١٩٥٦) و (١٩٦٧) قد شهدت تحولا من
الاساليب التقليدية في النحت ، وبرز الاتجاهات
الحديثة ، بأشكالها التعبيرية الاجتماعية ، والذاتية ،
حتى وصلنا الى التجريد . وهكذا ترافق النحت مع
التصوير الزيتي في تطوره ، وفيما قدمه من أعمال
وتجارب .

لم نعرفه قبلا .

اما تمثال (برهان كركوتلي) ، فقد اعتمد على
الكتلة المصمتة التي تذكرنا بالنحت الفرعوني ، ويقدم
لنا النحات عظمة الشهيد . ويشعرنا بتماسكه ، وقوة
ارتباطه بالارض ، فهو يموت لكنه قوي متين كأنه هرم
ثابت الجذور ممتد . وهذا يكشف لنا ايضا عن تداخل
بين المضمون والشكل . ولجوء الى الصيغة التعبيرية
الحديثة التي ترافقت مع الجيل الثاني من جيل النحاتين
في سورية بعد عام (١٩٥٦) .

ولقد ارتبطت تجارب (خالد جلال) بالصياغة
التسجيلية فقد عرض تمثال (زنوبيا) عام (١٩٥٥)
وعكس بداية تجاربه النحتية ، وحين عاد من الدراسة
في ايطاليا قدم لنا الرؤية الحديثة التعبيرية والمتطورة ،
وظلت تجاربه انسانية ومضامينه اجتماعية .

ومن اهم اعماله تمثال (الظما) الذي عرضه عام
(١٩٦٠) ، مع تجارب اخرى عديدة نلاحظ فيها
الشكل التعبيري الذي ترافق فيه الصيغة النحتية مع

بيكاسو

ضمير العصر

بمناسبة

مرور مائة عام على ولادة بيكاسو

١٨٨١ - ١٩٨١

ان الكتابة عن (بيكاسو) لا يمكن ان تكون سهلة ، لان (بيكاسو) فنان طفت شهرته على شهرة كثيرين في هذا العصر ، واصبح معروفا لدى العام والخاص ، واختلطت في شخصيته الحقيقة بالخيال ، حتى انك تسمع نقادا كثيرين يتحدثون عنه باعجاب ، ويحرقون حوله البخور بتمجيد ، وتلقى ساخطين يهاجمونه بعنف وشدة لا تكاد تعرف الهدوء والاتزان ، انه الفنان الشهير الذي اصبح النصف الاول من القرن العشرين يسمى باسمه ، والذي لا يجارى في مقدرته على الرسم والتخطيط ، ولا بمقدرته على خلق الاساطير والحكايا حول حياته وفنه .

وان من اصعب الامور ان تصل الى الحقيقة في هذا الخليط الهائل من الاحاديث والعبارات المختلفة التي كتبت عنه والتي تختلف عن بعضها اختلافا كبيرا ، بحيث تكاد تضيع الحقيقة فيها .

وحتى نستطيع ان نعطي فكرة عن شهرته ، سنروي ما كتبه عنه الناقد الانجليزي الشهير (جون برغر) في كتابه الاخير ، اذ قال :

« ان بيكاسو الفنان الاشهر من اي فنان آخر ، في هذا العصر ، وهو الاغنى من كل الفنانين ، اذ ان ثروته تقدر بحوالي خمسة وعشرين مليونا من الجنيهات الاسترلينية » .

٨٠ الف جنيه

لقد بيعت لوحة لم في عام ١٩٦٤ ، وقد رسمت (بالفواش) - وهذه اللوحة اقل قيمة من اللوحات الزيتية - وحجمها لا يتجاوز ٦٠ x ٩٠ سم بمبلغ ٨٠ الفا من الجنيهات ، وقد رسمت هذه اللوحة في

عام ١٩٠٥ في المرحلة التي كانت تسمى بالمرحلة الزرقاء ، وبيعت لوحة اخرى له في عام ١٩٦٣ ، بحوالي (١٠) آلاف جنيه استرليني ، واذا حسبنا ان مجموعة لوحاته انني احتفظ بها والتي يبلغ عددها / ٥٠٠ / لوحة ، نستطيع ان نقدر ثروته على نحو تقريبي .

بل ان مقدرته الفنية تجاوزت كل امكانات التقدير . اذ اشترى قبل الحرب العالمية الثانية . قصرا في جنوب فرنسا . يرجع تاريخ انشائه الى القرن السابع عشر . ودفع قيمته لوحة (لوحة صامتة) واحدة قدمها لصاحب القصر .

وهو لا يحتاج الى اموال لشراء ما يريد بل يكتفي برسم شيء بقلمه حتى يباع هذا الرسم بالآلاف الليرات ، حتى ان احد النقاد استطاع ان يشبه (بيكاسو) في هذا بالاسطورة الشهيرة التي تقول بان (ميداس) كان يحول كل ما يرسمه الى ذهب خالص ، اذ ان كل خط يرسمه (بيكاسو) يصبح له قيمة العملة ، ولكن الاسطورة تقول بان (ميداس) لم يستطع ان ياكل ، لان الاكل يتحول بين يديه الى ذهب خالص ، بينما يستطيع (بيكاسو) ان يحول رسومه الى ذهب متى شاء دون ان يخشى على حياته .

ويمضي احد النقاد قائلا :

« ان كثيرين من الناس يعرفون (بيكاسو) اكثر مما يعرفون وزراء دولهم ، بل اصبح شهيرا في انجلترا شهرة شكسبير ، او (رفائيل) في ايطاليا » .

واذا استطرطنا في الحديث نستطيع القول بانه اصبح شهيرا شهرة (بوذا) و (العذراء) واذا لم نسترسل في المبالغات التي يرويها اصدقاؤه ومحبهه ، نستطيع



بيكاسو

إمرأة ١٩٠٢

اقام نهائيا في باريز ، وظل طيلة حياته تتنازعه نفسيتان أحدهما حملها معه من الجنوب الاسباني ، والاندلس والاخرى اكتسبها من باريز .

لقد اختار أن يعيش في (باريز) . ولعل باريز قد ساعدته على أن ينال الشهرة الكبيرة التي ينعم بها ، الا أن تبني (فرنسا) له . وحياته بين ربوعها ، لم استطع أن نتزع منه حبه لبلاده . وعلقه به . بل أصبح يكتب بالفرنسية . وأصبح الفرنسيون أصدقاءه ، وعرفت فرنسا عظمة (بيكاسو) واستطاع أن يتربع على عرش الفن في باريز نفسها . ومع ذلك بقي الشعور بالنفي عميقا في نفسه . يمكن أن تتعرف عليه بسهولة ،

القول بأنه لم يبلغ فنان الشهرة التي حصل عليها بيكاسو .

ولكن السؤال الآخر الذي يخطر في ذهننا حول (بيكاسو) هو السؤال التالي :

— ما هي أسباب هذه الشهرة الكبيرة التي يتمتع بها هذا الفنان وإلى أي شيء ترجع ؟!

وهنا لابد لنا من أن تساءل عن القصة بمزيد من الحذر والدقة ونستطيع أن نؤكد على ذلك بما يلي :

ان شهرة (بيكاسو) لا ترجع إلى لوحاته ، قدر ما ترجع إلى شخصيته العجيبة المثلثة بالتناقضات ، والتي تتحدى كل الشخصيات الفنية الأخرى ، وان شهرة هذا الشخص قد طفت حتى على أعماله الفنية ، ونستطيع أن نستدل على ذلك من خلال مقارنته مع الفنان الشهير (شارلي شابن) ، فشهرة (شارلي) ترجع إلى أفلامه ، وإلى شخصية المشرد التي ابتكرها ، وعرف بها ، بينما لا يستطيع تسعون بالمائة ممن سمعوا باسم (بيكاسو) تمييز لوحة من لوحاته ، أو معرفة ما يريد هذا الفنان على نحو دقيق ، لذا ترى أن مجموع هذه الشهرة يرجع إلى قوة وعقد هذا الانسان ومقدرته ، التي تجاوزت حدود البشر الطبيعيين .

ولندقق في العبارات التي قيلت عنه . والتي جعلت منه اسطورة بكل معنى الكلمة .

« انه ذلك العجوز الذي يتزوج الفتيات الحسان ، بيكاسو المعقري والمجنون ، بيكاسو أعظم الفنانين الأحياء ، بيكاسو الشيوعي ، بيكاسو الذي يرسم كما يرسم الاطفال ، بيكاسو الدجال ، بيكاسو الذي يفش العالم بفن لا قيمة له » .

وهذه القصص العجيبة التي رويت عنه . وانتشرت في كل بقعة من بقاع العالم . وهذه التناقضات الرهيبة التي احاطت بحياته . قد جعلت منه اسطورة .

ولكن هذه الاسطورة التي اختلطت الشهرة فيها بالفن ، وامتزجت الحقيقة بالخيال تحوي قسما كبيرا من الحقيقة ، فما هي القومات الأساسية لفنه ، وما الذي جعل (بيكاسو) يتربع على عرش الفن الحديث . اننا نستطيع أن نعزو هذه الشهرة ، وهذا الفن ، إلى عناصر رئيسية ساهمت في بناء هذه الاسطورة وهذا المجد .

المنفي الاسباني

ولد بيكاسو في عائلة متوسطة في (مالاقا) عام ١٨٨١ ، ومن (مالاقا) تستطيع أن ترى جبال الاطلس ، وحين تكون الرياح جنوبية تستطيع أن تستنشق رائحة الصحراء ، ترك اسبانيا إلى باريز مؤقتا في التاسعة عشرة من عمره ، ثم رجع إلى باريز عام ١٩٠٤ ، ليقيم فيها ، وظل يتردد على اسبانيا حتى عام ١٩٣٤ ، حيث

الطفل الموهوب

وليست اسبانيا وحدها ، التي فجرت أعماق هذا الفنان ، بل ان (بيكاسو) نفسه الذي قدم الى (باريز) غازيا ، كان يتمتع بقدر عظيم من الموهبة ، قل ان نجد لها نظيرا عند فنان آخر ، وهذه الموهبة ، قد وصفها الناقد المعروف (هربرت ريد) قائلا :

« اذا دققنا في اعمال (بيكاسو) نجد ان يده تعمل ، وتحرك ، كما يتحرك طير اثناء طيرانه ، وهذه القدرة على السيطرة . على الرسم . ترجع الى التدريب المتواصل ، ولكنها في نفس الوقت تمثل (موهبة فطرية) اذ يمكن ان نجد فنانين آخرين يتمتعون بنفس الموهبة ، ولكن ليس الى هذه الدرجة من المهارة ... » .
ويضيف ناقد آخر هو (جون برغر) :

« ان بيكاسو يستطيع ان يرسم بأسرع مما يستطيع ان يتكلم ، ولقد كان في العاشرة من عمره واستطاع ان يرسم نموذجا من الجص ، كما يرسمه اي فنان موهوب كبير في السن » .

ولقد طلب منه في (برشلونه) ان يرسم بعض المشاريع الضرورية لنجاحه في كلية الفنون الجميلة ، واعطي مدة شهر لتنفيذها . فرسمها في يوم واحد ، وهذا يدل على موهبة فطرية اتيح لها ان تتدرب منذ الصغر ، كما ان والده اهداه علبه الوانه والفراشي ، وكان عمره لا يتجاوز الرابعة عشرة ، واقسم ان لا يرسم لان ابنه قد تفوق عليه . وكان والده استاذا للفنون الجميلة في بلده واتيح له ان يملأ عدة مسودات خلال فترات طويلة برسوم عديدة جعلت مهارته لا تجارى . بل ان قوة الرسم عند (بيكاسو) اقوى منه اذ يقول في حوار له مع احد الصحفيين :

« ان قوة الرسم اقوى مني ، لانها ترغمني على ان اعمل ما تريد ... » .

كانه يريد ان يعزو (مهارته) الى شيء في الطبيعة ، كان من طبيعته ان يرسم ، كما ان من طبيعة البلبل ان يغني ، او من طبيعة الزهر ان يرسل اريجيه .

ولعل هذا الايمان هو الذي جعله ينكر على الرسامين ان يكونوا باحثين ، وهجومه الشديد على فكرة (البحث) التي طلع بها (التجريديون) . والتي تجلت بشكل رئيسي في عباراته الكثيرة التي يقول فيها :

« في دايمي ان البحث لا يعني في الفن شيئا ، ان الفن عندي هو اكتشاف » .

وهو يجد اللوحة دون ان يكلف نفسه عناء البحث ، وان عبقريته تفرض نفسها دون اي عناء ، ان (بيكاسو) يعطي نفسه كليا في اللحظة التي يرسم فيها ، ويمحي الماضي والمستقبل ، ويرفض اي مخطط مسبق ، ويلقي كل سبب ونتيجة . يحذف كل هذه الامور ، ويستسلم كله للتجربة ، في لحظة الخلق .

لان اعمق ما كان يبحث عنه لم يجده ، فايما به باسبانيا كان عنيفا ، وحبه لها لا يعادله حب آخر ، وهذا الايمان لم يتحقق شيء منه . لان زمنا طويلا قد مر دون ان يتبدل في اسبانيا شيء مما كان يحلم بتبدله هو ومئات ألوف من المهاجرين الاسبان المقيمين في فرنسا حتى اليوم .

وان اهم ما في بيكاسو - كما يقول أحد النقاد - اسبانيته او اندلوسيته ، اذا اردنا الدقة ، وهذا التعلق الذي حمله اينما ذهب ، حتى انه لم يستيقظ ليصور احوال الحرب الا حين ضربت قرية (الفورنيكا) ، بل ان الناقد المعروف (هربرت ريد) يقول :

« ان وجود اسبانيا ، قد ايقظه فادرك انه موجود » .
ولعل الروح الاسبانية التراجيدية تتجلى اكثر ما تتجلى في اعماله ، وهذه الروح التي تحدث عنها (لوركا) في دراسة له عن (الروح المبدع) حيث يقول :

« اسبانيا هي البلد الوحيد الذي يكون الموت فيه مشهدا طبيعيا . حيث يقرع الموت قرعات طويلة عند حلول كل ربيع . وفنها موجه بروح مبدع يسبغ عليها كل شخصياته المتميزة . وسمتها الخلاقة » .
وما معنى هذا الصراع ، انه يتجلى بشكل اساسي في الحدة بين اطراف انتفاض هذا انتفاض الذي يتجلى بشكل رئيسي في التراجيديا ، ان حياة اسبانيا كلها تراجيديا عنيفة تبدأ بأصوات الفلامنكو ، وصراع الثيران ، والفيتار الفجري ، والدم المسفوح ، وتنتهي بالفن المعبر عن الروح المبدع هذا الروح الذي ينبثق من الدم ولا يعرف انصاف الحلول .

ونجد ذلك واضحا ومتمثلا بشكل رئيسي في لوحته (الفورنيكا) التي رسمها عام ١٩٣٧ ، فاللوحة لا تمثل مدينة ما ، ولا اشخاصا معينين . فلا تجد الطائرات التي ضربت القرية . ولا تشير الى الاعداء او الحادثة ، او حتى اسبانيا ، بل تصور الايدي والارجل ، والاعين المأساة العنيفة التي تتجسد حين يسيطر الظلام والارهاب ، ولعل هذا الجانب يتمثل في اللوحة حيث يعبر الثور عن العنف والارهاب . والحصان يمثل الشعب والانسانية المعذبة . وكل هذه الرموز قد ساعدته على التعبير عن المأساة . والصراع بين قوى الشر والخير ، ومن خلال صراع هذه القوى تتوضح المأساة الانسانية التي يعيشها شعب اسبانيا ، ولعل اغلب الاعمال الاخرى التي رسمها (بيكاسو) تميزت بهذا الجانب الحي الذي يمكن ان يتمثل في المأساة وعلى الاخص في مرحلة صعود الفاشية في اوربا وانتشارها .

« كل ما هو هام في الفن يجب أن يحدث في اللحظة الأولى، وحين تتجاوز البداية، نصل الى النهاية حتماً » .
وهو في نفس الوقت ينكر أن يخضع الفنان لقانون تطور محدد على الإطلاق . يمكن أن يشرح ويفصل ويدرس . كما حدث لغيره من الفنانين . اذا استثنينا مرحلة واحدة في حياته هي المرحلة (التكميلية) التي امتدت ست سنوات فقط .

ولقد بلغت براعته في (الخط) بشكل رئيسي ، الى درجة يستطيع فيها أن يرسم بنفس قوة الاساتذة الكلاسيكيين ، ويتحداهم في عملهم بالذات .
ونتيجة لهذه البراعة شس هجومًا عنيفًا ، على المفهوم التقليدي ، في الفن ، وشن حملة كبيرة على الاساليب الاكاديمية ليؤكد على ضرورة تطوير هذه الاساليب ، ويتجلى ذلك في عبارته الشهيرة التي قالها مرة :

« ليس الفن هو الحقيقة . الفن كذبة تساعدنا على الاقتراب من الحقيقة ، وان على الفنان أن يكتشف الطريق من أجل اقناع الناس بأن اكاذيبه هي الحقيقة » .
وهذا هجوم على مفهوم (التقليد) في الفن ، وعلى مفهوم (المحاكاة) وعلى النظرة الضيقة التي تربط الفن بالمرحلة الواقعية في القرن التاسع عشر ، واستطاع أن يؤكد عدم وجود حقيقة قبلية في الفن ، إذ لا توجد حقيقة جاهزة ، يملكها الفنان ، او الجمهور ويحتفظ بها ، كقاعدة يحكم بها على كل عمل فني ...

انسانيته

لقد سئل (بيكاسو) مرة ، عن الفنان ومهمته الاجتماعية فأجاب :

« انه حيوان له عين اذا كان رساما ، وله اذن اذا كان موسيقيا ، وقيثارة ، اذا كان شاعرا ، واذا كان ملاكًا فيجب ان تكون له عضلات، لكنه في نفس الوقت، حيوان سياسي انسان يعيش الاحداث السعيدة والحزنة والمقطعة لاوصال الانسان ، وهو يتجاوب معها ، بكل وسيلة ممكنة ، وكيف لا نشعر بالاهتمام بالآخرين ، ان الفن لم يخلق لتزيين الغرف انه آلة يستخدمها الانسان من أجل الحرب والدفاع ضد الاعداء ، وكما بدا لنا من خلال المعارك التي مضت ان على الانسان أن يقاتل كل ما يهدد حرية التعبير » .

لذا فان من أولى واجبات الفنان أن يستخدم فنه كسلاح في المعركة ، ولكن هذا السلاح يجب أن يكون حيا ، متجددا ، يمجّد الفرح ، والحياة ، والسلام ، بل ان (بيكاسو) استطاع أن يصل الى مرحلة يكون فيها (ضمير العصر) الذي يختار لهذا العصر مواقفه ، وبذلك استطاع أن يكون معبرا عن آماني الانسان ،



امبرأة تكوين ١٩٠٤ بيكاسو

لذا ينكر أن يكون هناك صلة بين البحث والاكتشاف . وينكر أن يخضع الفن لتطور معين محدد ، انه يكره النظريات والقوالب والشروح للفن ، انه يخشى العلم ، لذا تراه رغم انه تعلم فن الحفر مثلاً ، والقواعد الاكاديمية . والسيراميك . ينسى القواعد التي تعلمها ويبدلها ويكرهها ..

ان اللوحة عند (جوان غري) مثلاً تخضع لتطور . وبداية ، قد تكون سيئة ، ولكنها ليست كالتنهاية حتماً . ولكن لوحات (بيكاسو) تبقى كما كانت ، عندما بدا يرسمها فلا تتطور لان الفكرة تلد في ذهنه . مستكملة كامل ابعادها ... منذ البداية ..



مرأة مع ماندولين
بيكاسو ١٩١٠

انها نفخة رائعة تعكس ضمير العصر والانسان ،
وهو على الرغم من كل ما قيل عنه ومن كل ما استخدمه
من أساليب ، استطاع أن يكون (المنتصر) على فئاني
عصره ، ولقد سخر مجده هذا ، وطاقاته تلك ..
لخدمة الانسان .. وجعل من نفسه (الفنان) الذي
عرف واجبه تجاه أبناء جيله .. فجدير بأبناء جيله أن
يردوا له الجميل ..

(الحياة التشكيلية)

بكل معنى الكلمة ... محاولا أن يعيد النظر في الفن
القديم ، وليؤكد على المتعة والحياة والسعادة ، حتى
أن كل شيء يجب أن يخضع للذة الانسان وسعادته ،
وحياته وحيه ، ويعيش الحياة بكل لحظة من لحظاتها ..
ويخلص لكل ما هو نبيل فيها ، ولهذا قيل :
« لا شيء أقرب الى الحياة من اعمال (بيكاسو) ،
ولا شيء أقرب للحقيقة منها ، ان رسومه تعكس المعاناة ،
والسعادة والحب ، لكن هذه الانعكاسات ليست جامدة ،
اذ الحب يولد فتقهر الكراهية ، والجمال يزهر في الفرح
ويموت في الحزن » .

كيف يعمل بيكاسو

بقلم : فلاديمير بوزنير
ترجمة : عاصم الباشا

الفرنسي ما يجري في هذا العالم ومدى قوة العمال ، وفي اندونيسيا صودرت « اغنية الازهار » في الجمارك ، اما في جمهورية المانيا الديمقراطية فقد قرر ناشر اصدار مجلد مكرس للفيلم فهل يوافق بيكاسو على رسم الملصق الاعلاني ؟

انه في الجنوب .. في « كان » ... فحملت صديقا كان ينوي زيارته رسالة لم ابن عليها آمالا اكثر من آمال المفقود في الزجاجة التي يرميها في البحر . وكنت مصيبا ، فقلت لجوريس ايفنز ان الوسيلة الوحيدة لبلوغ ماننشده هي السفر الى « كان » .

— ولم لاتذهب ؟

فذهبت .

حدثني الحارس من خلال السور دون ان يتعرف علي قائلا :

— السيد مازال نائما ... ولا نستطيع ايقاظه وليس في المنزل غيره .

قلت له انني ماض لارتشاق فنجان من القهوة واعدو بعدها .

وكان في استقبالي عندما عدت . كان ينتعل صندلا ويرتدي قميصا ازرق مزدان برسوم بيضاء يرفرف فوق بنطالة القديم .

— انني لا افهم — قال لي — ابلغوني انك ذهبت لترتشف القهوة وهي متوفرة في هذا البيت ، كان يكفيك ان تحضرها بنفسك .

اوضحت له هدف زيارتي وعرضت عليه — كما فعلت قبل ذلك بشمانية اشهر — صورا من الفيلم ، فراح يحدثني عن الفيلم الذي يصوره كلوزو (اللغز بيكاسو — م .) منذ ثلاثة اشهر والذي انتهى منه مؤخرا : بعد ان طاف الكيل .

منذ ست سنوات خلت ، طلب مني ان اسأل بيكاسو سؤالا : عما اذا كان يوافق على رسم ملصق اعلاني لفيلم « اغنية الانهار » للمخرج جوريس ايفنز ، وكنت قد كتبت سيناريو الفيلم المذكور .

كنا جيرانا في قلب باريس ، فذهبت لزيارته في مراسمه اقول مراسم لانها كانت كثيرة تحيط بصحن الدار ، وليس بامكانك التاكيد مما اذا كنت قد زرتها كلها ام لا . انها اشبه بمتحف ، بلعبة تضليل وبسوق البالة ، — « هل تحب سيزان » قالها بيكاسو عابرا وانتشل من محفظة اوراق قديمة منظرا اخضر يميل الى الرماد والبني ، وكان بامكانه ان ينتشل عذراء قوطية او قناع صيني وهذا يتعلق بالزائر ، هكذا يحدد النقاش او يبقى في اطار المزاج ، الطاولة الطويلة المثقلة بأشياء شتى كانت تشبه سلسلة جبال الانديز ففرشتها بصور من الفيلم : المضربون في سيدني ، الصيني الصغير يضحك وقد امتلا فمه بالارز ، وعشرون صورة أخرى .

قال بيكاسو :

— ما عليك سوى تحديد ابعاد الملصق .

لكنني اقترحت ان يشاهد « اغنية الانهار » قبل كل شيء .

ولم تكن النسخة موجودة بعد في باريس . وعندما وصلت كان بيكاسو طريق الفراش ، ثم واجه الفيلم مضايقات الرقابة كما عانى بيكاسو مضايقات الاطباء ، فسافر الى الجنوب دون ان ينجز الملصق .

مر الوقت .

دعت نقابات استراليا اعضاءها لاستنكار دافعلته الرقابة التي اقتطعت اجزاء من فيلم ايفنز ، واجبرت النقابات اليابانية الرقابة على التراجع عن قرار مماثل وفي الفيتنام — يوم الاستقلال — عرض الفيلم في مناجم هونجاي ليلمس العمال الذين غانوا وطاة الاستعمار

– مبداء هو التالي : لاتفعل اليوم ما تستطيع فعله غدا ، لكنني اعتقد ان من الافضل – في هذه الحالة ان نبدأ اليوم .
واختفى للحظة .

– لقد اجلت موعدي . نيس . اذن فانت ترى الامر مناسباً . حسناً . سأحاول ودون ان يتوقف عن الكلام التقط ورقاً ، اقلاماً ملونة وقلم الحبر الذي كنت احمله وجلس الى طاولة ، فمضيت . كانت الساعة العاشرة وعشرين دقيقة .

الفلا الواقعة في « كان » والتي اقتناها بيكاسو منذ اشهر كانت ملكاً لصناعي ينتج الشامبانيا ، كانت رحة ، بيضاء ، وسقفها مليئة بزخارف تشبه قطع الحلوى .

في الطابق الارضي ، حيث كنا ، صالة كبيرة مركزية تتصل من كلا جانبيها بصالتين اقل اتساعاً ، والمجموعة تطل على الحديقة .

في وسط ديكور « الريفيرا ١٩٠٠ » هذا ، امتلأ المكان بأعمال بيكاسو ، لوحات ، رسوم ، منحوتات وأعمال غرافيكية .

عند مدخل الصالة الكبيرة تطالعك عذراء خشبية تحمل مسيحاً صغيراً بأحد ذراعيها ، وقد وضع بيكاسو على الاخرى دمية تمثل مصارع ثيران ، كان الاناث غريباً ، قديماً وغير متجانس .

في الخارج ، كانت الحيوانات التي نحتها بيكاسو تختبئ في دغل ، تسرح فوق العشب وتصبح اكثر ازدحاماً حول الشاة البرونزية في الدروب المؤدية الى الصالة .

دعاني بيكاسو في الحادية عشرة ، كان في الصالة

ثم طلب ان اعود صباح اليوم التالي وسيكون المصق جاهزاً .
لكنه لم يكن .

– ليس لدي اي شيء – قال بيكاسو – ورمق يديه الفارغتين فعلاً وكرر – ليس لدي اي شيء ، وليس لانني ما اردت ذلك بل لانني لم اجد ما رسمه . لكن فكرة تراودني الآن وستقول لي رايك . كان يتسم .
– بما انني اعتدت رسم الحمام فبإمكانني تخطيط انهار ترسم شكل حمامة .

خط بابهامه في الفراغ بعض الاقواس واضاف :
– ما رايك ؟ ولا بد من تصميمه بشكل يسمح بكتابة اسماء الانهار بلغات مختلفة بجانب كل منها :
ميسيسيبي ، بالصينية وبكل اللغات . لكنني لا اعرف اشكال هذه الانهار ، سنبحث عنها . لقد خطرت لى الفكرة للتو ، مع وصولك ، لكنني مضطر للذهاب الى نيس .

حدثته عن « اغنية الانهار » وعن لازمتها : أيدي العمال (الصفراء ، البيضاء ، والسوداء) التي تغير كل يوم وجه الارض ومصير انشورية) قال انها فكرة جيدة لكنها تتطلب وقتاً فاقترحت عليه ان انتظر عودته من نيس .

– اجل . بإمكاننا ان نرسم الايدي . بي رغبة لرسم الايدي منذ زمن طويل . الكثير من الايدي . يمكننا رسم اربعة منها . كم عدد المروق ؟ اربعة ؟ انهم ينسون الاحمر دوماً لكنني اعتدت تصويره . يمكننا ان نرسم اربعة ايدٍ او يد واحدة على الالوان الاربعة : ابيض ، اسود ، اصفر واحمر . ما رايك ؟
وكان رأيي ايجابياً . فقال :





مجزرة في كوريا
بيكاسو ١٩٥١

ثلاثة أشهر صور بيكاسو ورسم ما يكفي لملء متحف غير صغير .

– وقفت أتأمل ما حولي .

ثور ، مصارع موشك على الموت مرتين ، بصفته انسان وكونه حيوانا ، عبر كوة ، شخصان هاربان من سلسلة « قريحة » يتجسسان على امرأة مستلقية ، كبيرة ، جميلة وعارية ، ازهار تتألق في مزهريات ، بعضها مصور واخرى مقصوصة من ورق ملون وملصقة على القماش (قال البارحة وهو يرني اياها : « ليست طبيعة صامتة جيدة لبيكاسو ؟ »)

هناك ركام من اللوحات التي انجزها امام الكاميرا ، وعلى ورق شفاف . المشاهد لا يرى الفنان وانما ميلاد اعمال لن تدوم فالألوان ستذوي والاوراق ستتمزق ، لقد بدأت تتمزق فعلا دون ان يلمسها احد ولن يبقى بعد قليل سوى الفيلم شاهدا عليها .

على طاولة صغيرة ، رسم بالالوان المائية يمثل مرسى « كان » : انسجام بنفسجي وازرق مضيء (لما رأيته أتأملها في الامس شرح لي : « كنت في المطعم ومر رجل يبيع رسوما مائية فاشتريت هذه » – الم يتعرف عليك ؟ – « لا اعتقد » .

كانت الحادية عشرة والنصف عندما سمعته يناديني :

– تعال .

امامه ثلاثة رسومات جديدة ، تلك التي حملت الرقم (٨) كانت تمثل زهرة مؤلفة من ستة أيد تنطلق في دائرة فوق ساق اخضر ، كانت المدقة حمراء ، بنية وصفراء .

– الآن صار من الممكن استيعابها ، نرى انها زهرة كما أننا نرى فيها الايدي ، واذا لم يفهم ذلك فورا فلا

الصغيرة القائمة الى يسار الصالة المركزية ، وقد نشر على الطاولة خمسة رسومات مرقمة من الواحد الى الخمسة . كانت الايدي الاربعة مورعة كزهرة . كل يد منها وريقة تقابل الاخرى وتتصل كلها عند الرسغ .

كان الرسم بالاسود وبعض الدراسات ملونة . قال بيكاسو وهو يحمل في عمله :

– ما رأيك ؟

وقفت مترددا ، فقال بشيء من العنف :

– « اذا لم تفصح لي عن افكارك فلا داع لوجودك

هنا . علينا ان نعمل ، وانت هنا لهذه الغاية » .

ورمق رسومه مرة اخرى قبل ان يكمل :

– ترى ، هل سيفهمون ان هذه الخطوط انما هي

ايد ؟ اني اقول دوما ان في التصوير ، كما في الشعر ،

يجب ان يقول الناس وهم يتأملون هذه الرسومات – على

سبيل المثال – « وكأنها زهور » – صمت – « كما انها

تشبه الايدي » ، وبهذا سيشاركون في العمل ، لا داع

لرسم اليد كما يفعل « س » (وسمى مصورا طبيعيا

معاصرا) ، لن استطيع رسمها مثله ، حتى ولو حاولت

ذلك .

ثم اردف بحيوية :

– وماذا لو هجرنا قضية المروق ورسمنا الكثير

من الايدي ؟ كزهرة كل وريقة فيها يد ؟

وخط في الهواء زهرة كبيرة كالافحوان ثم تابع فجأة

– حسنا ، عليك بالذهاب ، سأعمل في هذا ، اني

اطردك .

عبرت الطابق الارضي حتى الصالة الصغيرة

الاخرى ، كانت مكدسة باللوحات .

كان بيكاسو قد شرح لي ان الفيلم الذي عمل به

مع كلوزو هدفه كيف يصور الفنان اعماله ، وخلال



السلام ١٩٥٢ بيكاسو

جاءه من كوبا « السيد بول رويث بيكاسو ، فنان مشهور - نيس - فرنسا »
في الثانية عشرة وعشرين دقيقة دعاني مرة أخرى ،
كان قد وصل الى الرقم (١٤) ، الايدي تزداد جمالا ،
وكذلك الزهرة ، وقد اختفت الالوان التي ترمز للعروق
وحل محلها الاخضر ، الاحمر ، الاصفر والازرق .
قال بيكاسو :

« اصبح بامكاني ان اقضي حياتي كلها في رسم
الايدي والازهار ، هذا ما يحدث دائما ، لو كتبنا دوما
على الورقة ذاتها لغدت يوما ما سوداء تماما ، والامر
كذلك لاي الفنانين فعندما تمضي الى العمق - حتى

امل من فهمه ابدا . حسنا . امض . اريد الاستمرار
في العمل .

تجولت في الحديقة والتقطت صوراً فوتوغرافية .
وكنت ارنو اليه بين الفينة والاخرى . جالسا الى
الطاولة مديرا ظهره للنافذة وهو مستغرق كحكيم
يرسم .

عادوا يسألونه ما اذا كان يعرف كاتباً اسبانيا يدعى
« س » والذي كان ينتظر الفنان عند السور او على
الهاتف . . اجاب بيكاسو بالنفي ، فيما بعد حملوا
اليه البريد ، ألقى نظرة عليه وتركه فوق كرسي ، كانت
الرسائل منتشرة في كل أرجاء الدار وقد قرأت في ظرف

الحرب ١٩٥٢ بيكاسو



الاعماق الحقيقية - تجد نفسك امام صفحة بيضاء ،
ولو استمر شابلن حتى النهاية لتوصل الى فيلم خال
من اي شيء .

كانت قريحته منطلقة :

- لكن ما يحدث هو اننا نتوقف في الطريق .

- نتوقف ؟ سألته .

- لا ، انت ذاتك لاتتوقف ، انك تعمل ، لكن
وراءك هاو يقرر : هذا جيد ، هذا سيء ، هذا انتهى .
وكانه ملاك حارس يمنعك من الاستمرار . وليس هذا
واقع التصوير فحسب فالرياضيون يحتاجون ايضا
للاك حارس . ملاك حارس للرياضيين . اما انت
نفسك فانك تعمل دون ان تدري ابدا ما اذا كان العمل
جيدا ام سيئا .

سألته ما اذا كان - في اعماقه - يشبه بالامر
احيانا ، وذكرت له شهادة غوركي حول تولستوي يوم
كان هذا الاخير مسرورا ومقتنعا من نفسه .

- تولستوي ... ربما . قال بيكاسو بنبرة شك
واردف :

الشباب المتخرجون من المدارس والاكاديميات
يعرفون ماهو الصالح والطالح ، انهم يعرفون ذلك
بمقارناتهم مع اشياء اخرى ، الشيء جيد عندما يشبه
النموذج ، انهم يحكمون بالمقارنة مع نموذج مثالي ،
ماينقصني منذ الصباح - تابع بالنبرة والوتيرة ذاتها -
هو ورق النشاف ، لابد ان يكون موجودا في مكان ما ،
انتظر ، سأذهب للبحث عنه ، لاشك ان في البيت لفافة
كبيرة بهذا الحجم .
وعرض بيديه حجم اللفافة المذكورة : لاريب انها
كبيرة ، ومضى يبحث عنها .

- البيوت الكبيرة مزعجة ايضا : لتبحث عن ابرة
تضطر لركوب التاكسي ، تبين بعد لحظات ان اللفافة
موجودة في باريس ، وقد تاخر الوقت لشرائه فالمخازن
مغلقة بعد الظهر .

- لايهم - قال بيكاسو - ستجف . اذهب الان
فاني سأعمل . كانت الواحدة بعد الظهر عندما توقف
عن العمل .

- تناولنا طعام الغداء على الطاولة ذاتها التي عمل
فوقها منذ الصباح .

واستعاد نشاطه بعد ساعة :

- اذهب وتنزه .

بحث له ان ضميري يؤنبني اذ انني لا افعل شيئا
بينما يعمل هو من اجلي .

رفع منكبيه ، وقال :

- ولهم ؟ على اية حال لابد من ان اعمل شيئا ،
اكانوا اشخاصا ام هذا

سكت برهة ثم اكمل بحجور :

- انك ترى جيدا ضرورة العمل للوصول الى
ما نبتغيه .

عندما طلبني مرة اخرى كانت الساعة تشير الى
الثالثة واربعين دقيقة : انه رسم مايقارب الست
ساعات .

لقد استبدل الورق ، الصفحات الجديدة اكبر
حجما وسماكة ، والرسوم اكثر كمالا .
اسند بيكاسو الرسوم الواحد تلو الاخر على كرسي
وتأملها بفضول .

رسم كبير ، معقد ، جميل ، كتخاريم اللدانتيل ،
تشعر امامه برغبة جامحة للتعرف على كل جزء منه ،
الورقات ، الساق ، الاوراق ...

- مارايك ؟ سألني ، ودون ان ينتظر الجواب رفع
التصميم ، واضعا مكانه رسما آخر اصغر من سابقه
واكثر بساطة ، ثم رسما ثالثا كثير التفاصيل ، وآخر
اشد بساطة ، ولم ينقطع عن السؤال :

- ما رايك ؟

كنت انتظر الرسم الذي قال فيه ملاك بيكاسو :
كفى !

وكان يحمل الرقم (٢١) ، الاكثر اختزالا .
اخذ بيكاسو يدرس العمل باهتمام وكأنه يبحث عن
سبب تدخل الملاك الحارس ، فالملاك معرض للخطأ ايضا
وما أسهل واكثر اغراء ان تمضي حياتك في رسم الازهار
والايدي .

- لم اتنبه الى ان للزهرة ست ايد كأنهار الفينم
الست ، سأضع الامضاء .

- غمس ريشة في الحبر الصيني وكتب « بيكاسو »
ثم سأل :

- ما تاريخ اليوم ؟

- ٢٠ ايلول ١٩٥٥

- وكتب تحت الامضاء « ٢٠ - ٩ - ٥٥ »

- لو كان لدي ورق نشاف لجف بسرعة اكبر ،
اما والحال هذه فلا بد من الانتظار ، هل انت على
عجلة ؟

جلسنا في الصالة ننتظر أن يجف التوقيع ، طلب
مني ترجمة رسالتين عن الالمانية ، وصلته الاولى من
المانيا الغربية وكاتبها يشرح أنه عقد رهانا مع اصدقاء
كانوا يشاركونه سهرة سكر من أنه سيحصل على عمل
بريشة بيكاسو ، وكان واثقا من أنه سيكسب الرهان ،
اما الثانية فجاءته من النمسا ، كاتبها رجل يقطن
الجبال ، ويجمع سرا كتبنا عن بيكاسو خوفا من أن
تكشف زوجته ذلك ، ولم يطلب شيئا .

جف الحبر ، ووجد بيكاسو ظرفا انزلق الرسم
بداخله ، قلت له :



كيف يعمل بيكاسو

عاريتان داخل الصندلين .
في اللحظة ذاتها التي انطلقت فيها السيارة نمت عنه
اشارة مقتضبة من ذراعه ، ثم مضى .

(١) نقلت عن الفرنسية من مجلة « لانوفيل كريتيك » العدد (١٣٠).

— شكرا . فقبلني في وجنتي قائلا :
— ولاي شيء شكرني ؟ انما فعلت ما طلبته مني .
وبينما كانت السيارة التي تقلني تناور في البهو
والحارس يفتح باب السور وقف هو على درج المدخل ،
صغيرا ، نحिला ، في قميصه الازرق المزدان بالزخارف
البيضاء ، المرفرف فوق بنطاله المتهرىء ، وقدماه

آراء بيكاسو لا أقول كل شيء ، لكنني أرسمه

بقلم : هيلين بارميدان

مايصنع ، هذا هو المهم في الامر ، فقيمة التكميلية تكمن فيما شئنا ان نقوله - في نيتنا - وذلك كان من المستحيل تصويره » .

رسوم الاطفال

يقول الفنان متمردا : « يطالبوننا بان نمنح الحرية للاطفال ، وفي واقع الامر نجبرهم على ان يرسموا رسوم اطفال ، نعلمهم كيف ترسم ، حتى اننا نعلمهم كيف ترسم رسوم الاطفال التجريدية » .

الانتهاء

« اسوا ما في الامر انك لاتنتهي ابدا ، لوجود اللحظة التي بإمكانك ان تقول فيها : لقد عملت جيدا وغدا يوم أحد ، فما ان تتوقف حتى تبدأ من جديد ، بإمكانك ان تضع لوحة ما جانبا وتقرر انك لن تلمسها بعد الان لكنك عاجز عن وضع كلمة « انتهت » عليها » .

الموسيقى

« في الاعماق ، عندما يتحدثون عن الفن التجريدي يقولون عنه انه موسيقى وعندما يتحدثون عن الخير يتكلمون عن الموسيقى . كل شيء يصبح موسيقى ... » ويضيف : « ربما لهذا لاتعجني الموسيقى » .

الحياة في الفن

اراد بيكاسو مرة ان يبعث السرور في قلب صديق له فقال له :

« سانجز لك رسما »

« رائع ! »

« وماذا تريدني ان ارسم ؟ »

« اريد رسما عن الحب » .

فرسم بيكاسو رجلا وامراة يتضاجعان ، كانا رسما وجبا رائعين .

« لا أقول كل شيء ، لكنني أرسمه »
٢١ شباط ١٩٦٦

الحرية

« لابد ان نحذر الحرية ... في التصوير كما في باقي الامور ، افعل ما تشاء وستجد نفسك مقيدا بالسلاسل ، فحرية ان تختار الامتناع عن الاتيان بعمل ما يجبرك ان تفعل غيره ، انت امام القيود ثانية ... » .

التجريد

« ابذل كل الجهود لفهم ... احاول الدخول تحت جلد « س » ... على سبيل المثال (ويلفظ اسم فنان مجرد) لكنني عبثا افعل ، بماذا يفكر في رسمه ؟ لماذا يكرر اللوحة ذاتها منذ عشر سنوات ؟! هذا الامر يعذبني ، بماذا يفكر ؟

... لاشك انه يسام بشكل قاتل !

.. في آخر الامر ، انما هو تصوير مشابه لركوبك المترو كل صباح .. » .

... « تصور صيادا مجردا ، ماذا يستطيع ان يصطاد ؟ كيفما فعل ، فانه لن يصطاد شيئا » .

التقنية

يدور الحديث حول حرية البحث التي تمنح الفنان تقنية حقة ...

« اجل - يقول بيكاسو - لكن بشرط ان تملك التقنية بشكل تنعدم فيها ، تختفي » .

براك والنية

« كان براك يردد دوما ان النية هي الاساس في التصوير ، وهذا صحيح ، فالهم مايراد صنعه وليس



وجه امرأة ١٩٥٤ بيكاسو

قال الصديق :

— وماذا تستطيع أن افعل بهذا ؟ فلن أجرؤ على تعليقه أو عرضه ... وخبأه سنوات طويلة قبل أن يقرر عرضه . وعندما فعل ، لم يصدم الرسم احدا . تذكر بيكاسو هذه الحادثة وكان يعتبرها مريضة . ولما قال أحدهم مرة أن لحياء في الفن اجاب الفنان ان التصوير يمكنه أن يطرق أي شيء شريطة ان يكون تصويرا .

اسود العدم

يروى بيكاسو أن مصورا صديقا لوالده كان يكرر

على اسماعه : « واذا لم تر شيئا ، فضع اسود » .
البراءة

« ما أسعد الانطباعية ! انها براءة المصور » .

المصورون والطموح

« حسنا ، ولم لا ؟ لكن المزعج كونهم مصورين ، عندما يكون المرء طموحا في الوظيفة فذلك شيء حسن ، قد يتحول الى رئيس للدائرة ، أما المصورون .. فيلام يتحولون ؟ » .



نساء جزائريات ١٩٥٥ بيكاسو

طلقة الرحمة

« في تسع من كل عشر مرات يقول فيها الفنان : لا ، هذه اللوحة غير منتهية ... ينقصها شيء صغير ... لابد من انتهائها ... »
 ... في تسع من كل عشر مرات بإمكانك ان تثق انه سينهيها بمحاولته انتهائها .
 .. انك تعلم كيف ينهون عملية الاعداد : بطلقة الرحمة . »

الشخصية

« ان البحث عن الشخصية الذي نعانيه في ايامنا اشيء مريع ، فما دام يجري البحث عنها ، فذلك يعني انها غير موجودة .. واذا توصل المرء اليها نتيجة الجهد المبذول فذلك يعني انها زائفة . انا لا استطيع فعل شيء عدا الذي افعله . »

تحيةة لفان غوغ

يتحدث بيكاسو دوما عن فان غوغ ، يفكر فيه دون انقطاع ويعرضه بكثير من المودة .
 بالنسبة اليه فان غوغ مصور عاش حياة مثالية ، بما فيها الموت .

الحركة

« لا ارى دور التصوير في رسم الحركة ، او وضع

الواقع في حركة ، بل ان دوره يقع في ايقاف الحركة .
 ... لايقاف المشهد لابد لك من ان تتجاوز الحركة .
 والا ستركض وراءه .
 وستجد الواقع في لحظة التجاوز تلك «
 رفائيل
 « لو عاد رفائيل وطلع الينا بأعماله ذاتها لما اقتناها
 أحد ، حتى أنهم لن يلتفتوا اليه . »
 العمل

« ... اذا كنت تعلم بدقة ماتود فعله ، فلم تفعله ؛
 المعلوم يفقد الاهمية ، ويفضل ان تفعل شيئا آخر . »
 المصورون

نسمع بيكاسو يكرر دوما ان كل المصورين يتواجدون معه في الرسم عندما يعمل ، انهم - بالاحرى - وراءه ، وينظرون اليه ، مصورو الامس واليوم .
 فقيلا سكينز لم يفادته عندما صور « لاس مينيناس »
 وراقبه ديلاكروا لدى تصوير « نساء الجزائر » .
 وكان يتساءل عما يفكر ديلاكروا به ، هل كان سعيدا ام انه غير راض ؟

وباقى المصورين كانوا هناك كذلك ، المروفون ، المنكرون ، اولئك الذين يرسلون اليه دليل معارضهم ، الشباب ، المجهولون ، المشاهير ، كلهم ...
 ... الفنان المتوحد ليس وحيدا ابدا .



بيكاسو ١٩٦٢
اختطاف السباينات

أبدا بدون الضد

« انني لا أبحث ، وإنما أجد » .
عبارة لبكاسو يكثر تكرارها والاستشهاد بها .
وتلك الجراءة والثقة الرائعتين تفسران - إذا كان
قد لفظ العبارة فعلا - بتأكيد الدائب للضد .
« لانكف عن البحث لاننا لانجد أبدا »
وفي واقع الامر فانه يجد في كل الاوقات ويبحث في
كل اللحظات ، ما أن يكف عن العمل في لوحة ما فانه
يرمقها باحثا عن الاسرار التي وضعها فيها هو نفسه ،
ثم يشرع في تصوير اخرى تأخذه الى حيث لا يشاء ،
بينما يأخذها هو الى حيث لا تشاء هي، وهكذا دواليك .
التحول

يحدثنا الفنان عن مقعد الدراجة الشهير الذي
جمعه بمقود لبيدع راس ثور ، فيقول : « اخذت مرة
مقعدا ومقودا ، وضعت أحدهما فوق الآخر فصنعت
راس ثور ، حسنا ... ولكن ، كان يتوجب علي بعد
ذلك رمي راس الثور ذاك ، القاءه في الشارع ، في
الفدير ، في اي مكان . عندئذ سيمر عامل ما ، سيحمله
ويفكر أن باستطاعته أن يحول راس الثور ذاك الى مقود
ومقعد لدراجة ، ولربما فعلها .. ما اروع ذلك ! انها
قدرة التحول . »

ترجمة عاصم الباشا

(*) نقلت عن الاسبانية من كتاب « بيكاسو يتحدث » لهيلين
بارميلان . العبارات الواقعة بين قوسين تعود للفنان - وما عداها
للمؤلفة .

الموضوع

« لا يخيفني الموضوع (هذه الكلمات موجز حديث
هاتفني مع الفنان بينون الذي كان يروي بيكاسو المآسي
الباريسية) يطلب مني عمل ما فأنجزه ، بإمكانك أن
تأخذ خمسين ألف لوحة تجريدية أو ما يماثلها ، حتى
في حال أن اللوحة خضراء ، فالموضوع سيكون الاخضر ،
الموضوع موجود دوما .
ومن قبيل الحماقة أن يحذف الموضوع ، ثم أن
ذلك مستحيل ، وكأنك تقول : أنا لست موجودا :
اثبت ذلك ان استطعت ! »

حاجز الصوت

« بعضهم يتحدثون عن التصوير وكأنه مسابقة .
وينسألون من الذي سيذهب أبعد ! ماذا يعنون بأبعد ؟
فعندما يدور الحديث عن التصوير ، هل يقصدون
اجتياز حاجز الصوت بلوحة ؟
أيعنون أنه لا يمكن تصوير شيء اهم واسمى مما
صوّر ؟

أيعنون أن تفعل اي شيء ؟

أم أن المقصود هو أن تكون قان غوغ ؟ » .

الحقيقة

« اية حقيقة ؟ الحقيقة لا يمكن أن توجد ، اذا بحثت
عن الحقيقة في لوحتي فإمكانني أن أنجز مائة لوحة
بالحقيقة ذاتها ، أي منها الحقيقة إذن ؟ ثم ، ماهي
الحقيقة ؟ تلك التي اضعها نموذجا لعملي أم ما اصوره ؟ »

الفلاح بروغل فنان الفلاحين

بقلم: أرتور بوف
ترجمة: رضا حسن

حياة بروغل

ولد بيتر بروغل مابين عامي (١٥٢٠ - ١٥٣٠) قرب بريدا في شمالي (برابانت) ، اما التأريخ الدقيق لولادته فهو غير معروف ، لكننا نعرف بالفعل انه توفي عام (١٥٦٩) في منتصف زهرة شبابه (وفقا لصديقه الجغرافي ابراهام اورتيليوس) ، ونعرف انه أصبح عضوا في نقابة فناني أنتويرب عام (١٥٥١) التي كان فيها السن الأدنى للقبول هو الخامسة والعشرين ، ولهذا يمكن ان يكون قد ولد حوالي عام (١٥٢٥) .

اما اساتذته الاوائل فلا نعرف عنهم شيئا ، ولكن وفقا لكتاب (كارل فان ماندر) عن الفنانين المؤلف عام (١٦٠٠) ، فان (بروغل) كان تلميذا للفنان (بيتر كويك فان إيلست) في محترفه في (بروكسل) ، وكان كويك فنانا ومثقفا كما اشار الى ذلك فازاري ، عمل في ايطاليا وتركيا كمصور ، وكمصمم للرسوم السجاد الجداري ، والزجاج الملون .

عمل (كويك) عميدا لنقابة (سان لوك) ومهندسا معماريا ومترجما ، وكانت زوجته فنانة ورسامة منمنمات ، ويروي (فان ماندر) انه عندما كان (بروغل) شابا في منزل معلمه إعتاد على حمل ابنته الصغيرة بين ذراعيه ، وهي الفتاة التي ستغدو عام (١٥٦٣) زوجة له ، وهناك وثيقة عن هذا الزواج موجودة في كنيسة (نوتردام دي لاشابل) في بروكسل ، ... ان التأريخ الاول الموثق في حياة بروغل هو عام (١٥٥١) لكونه عام قبوله في نقابة (سان لوك) ، في (أنتويرب) .

وما يلفت نظرنا ان الاسم الذي يعلو اسمه في سجلات النقابة هو اسم (جيورجيو مانتوفاني) المعروف باسم جيزي الفنان الذي قام عام (١٥٥٥) بنسخ رسم رفائيل الشهير (القديس بولص في اثينا) على لوح من

تمهيد

يعتبر « بيتر بروغل » الاب احد اهم الفنانين الذين عرفتهم الانسانية في عصر النهضة ، بل هو يمثل الانسانية في عصر النهضة ، ويقدم لنا عبر جداريات هامة الحياة الشعبية لآبناء الفلاحين ، ولهذا سمي « بروغل الفلاح ... فنان الفلاحين » ولهذا لم يقدر كثيرا في عصره ولا في العصور اللاحقة حتى قدر له ان يصبح احد كبار الفنانين الذين قدموا الكوميديا الانسانية لبشر في الشارع ، يعملون ، ويرقصون ، ويعيشون ، وتضمنت لوحاته الفولكلور الشعبي ، والامثال والحكايا الحياتية كما قدمت صورة عن الحياة ضمن الحكم الاسباني للاراضي المنخفضة في القرن السادس عشر .

كان فنانا ساخرا ، هكذا احب احد النقاد ان يسمته ، ولكن ما اعترف به النقاد اليوم هو ان (بروغل) لم يكن فلاحا يرسم دون وعي ما عاشه من افراح الحياة وقساوتها ، بل كان واعيا تماما لما يقدمه ، لا يخلو فنه من تأثيرات المسرح الشعبي المعاصر له ولا يتعد عما كان يقدمه هذا المسرح من تمثيلات وكوميديا ... ولهذا كله احببنا ان نقدم للقراء شيئا عن حياته .. ودراسة عن فنه . »

الخزف ، وكانت تلك هي المرة الاولى التي يحثك فيها بروغل مع الفن الايطالي .

في عام (١٥٥٥) سجل بروغل اسمه كعامل مع (هيروليموس كوك) الناشر لاعمال حفر وطباعة ، وكان حفارا هو نفسه ، وان محترفه يقع في منطقة (الرياح الاربعة) المفعم بالنشاط ، وكان مركز ثقافة وملتقى لشاط محبي الفن والعلماء والادباء ، وان كثيرا من اعماله المطبوعة ، كانت مأخوذة عن لوحات (ميكلانجيو) و (رفايل) و (تيسيان) ، وخاصة المناظر الطبيعية منها ، وقد ظهر لفان ماندر ان الزمن الذي امضاه (بروغل) ، في حفر هذه الاعمال الايطالية عند (كوك) كان لها نفس الاثر على تطوره ، مثل اعجابه بالفنان العظيم (هيروليموس بوش) الذي يمكن ان يكون قد شاهد اعماله في شبابه .

ان احدي اهم النقاط في حياة (بروغل) ، هي « الى اي حد وفي اي اتجاه كان قد تأثر بعصر النهضة الايطالي ، وعند اي نقطة كان عليه ان يرفض هذه التأثيرات ، عندما اصبح تتعارض مع رؤيته الخاصة ، وفي ذات الوقت على الانسان ان يدرس صلة اعماله بلوحات بوش ، ومعرفة نقاط التشابه بينهما والاختلاف التي ترجع الى اختلاف في السن بينهما ، وفي الشخصية ، (توفي بوش عام ١٥١٦) .

ان بعض رسوم (بروغل) ولوحاته تبرهن بشكل ساطع على تأثره بالفن الايطالي ، حين سافر الى ايطاليا (١٥٥٢ - ١٥٥٣) واتصل فيها ، بمارتن دي فوس ، وبعد عدة سنوات وفي نيسان عام (١٥٦٤) يرسل (سكيبيو فابيوس) رسالة من (بولونا) الى زميله (اورتيليوس) تتضمن تحياته الى الفنانين الذين لاشك انه قد التقى بهم قبل عشر سنوات خلال اقامتهما في ايطاليا .

ان المخطط الدقيق لرحلة (بروغل) الى (ايطاليا) و (فرنسا) غير معروف ، بيد انه لم يتعد التلميح ، ان اول وثيقة خطية عن رحلته الى الجنوب ، يبدو انها تتطابق مع الملاحظة التالية لفان ماندر :

« لقد ذهب بروغل الى فرنسا ومنها الى ايطاليا » ويمكن ان نظن بأنه زار نابولي من لوحة (مشهد في نابولي) التي اعترف معظم الدارسين لفنانه بأنها من لوحاته المبكرة ، وقد ذكرت في سجلات جرانفيل (بيزانسون ١٦٠٧) ، وسجلات روبنز (انتويرب عام ١٦٤٠) على انها من اعمال بروغل ، وهناك رسما آخر لبروغل يقدم لنا مدينة (ريجيو دي كالابريا) في متحف (بويمان فان بونينغن) في (روتردام) ، وما يثبت لنا ان اللوحة رسمت عام ١٥٥٢ ، هو تصاعد لهيب النيران المشتعلة فوق المدينة التي سببها الهجوم التركي على ريجيو تلك السنة ، وبالامكان متابعة رحلته عبر مضائق

مسينا ، لا عن طريق قطعة الحفر التي رسمها (فرانز هوبز) . فقط ، بل عن طريق الملامح الدقيقة لمدينة مسينا التي تظهر في عمل (كوك) المحفور ، الذي نفذه ذات السنة والذي يحمل التعريف التالي :

« لوحة هيروليموس كوك المنفذة عام ١٥٥٣ مع الاعتزاز والفخر من قبل بروغل » .

ومن ناحية أخرى ليس لدينا ما يؤكد زيارة (بروغل) لباليرمو رغم ان (غولد شايدر) يرى ان ثمة تشابها بين العمل الجداري في (قصر سكلافاني) في تلك المدينة وبين لوحة بروغل الشهيرة (انتصار الموت) ، وهي تمثل نفس الموضوع ونفذت في اواخر ايام حياته .

كان (بيتر بروغل) عام (١٥٥٣) في روما ، وقد تم توثيق هذه الزيارة عن طريق رسم لمدينة (ريبا غراندي) تحمل وصفا بخط يده ، وبواسطة منظرين طبيعيين ، معروفين جدا ، وقد حفرا بالاعتماد على رسم له ، العمل الاول يمثل (بيسييه وميركوري) ، والآخر (ايداليوس و ايكاريوس) ، وعلى الرسامين كتب بيتر بروغل (روما) عام (١٥٥٣) .

قام بروغل اثناء اقامته في روما برحلات الى الريف المحيط وحفر (كوك) مشهدا لنهر التيربر اعتمادا على احد الرسوم التي قدمها بروغل ، ولهذا العمل اهمية من ناحية الاسلوب لما فيه من ايقاع متدفق من الخط. في المقدمة ، والذي يبدو كرسم سريع لمرحلة جيولوجية قديمة بعيدة وهائلة ، ولدى عبور بروغل لجبال الالب خلال رحلته الى ايطاليا ، انغرس فيه ذلك الاحساس الغامض بالفضاء الكوني ، والذي اصبح مصدر الهام مستمر عبر حياته كلها ، وهناك رسم آخر يمثل (جبل مارتنز فاند) بالقرب من (انسبروك) في قلب منطقة التيرول (موجودة في قاعة الحفر على النحاس في برلين ، رغم ان شاول تولني يعتبرها غير اصلية) ، وهذا الرسم يبين لنا مألوفة التجربة من تأثير بالغ على بروغل ، وهناك رسوم أخرى لمناظر البية تبين مثل هذه الرسوم (وادي تشينو) ، جنوب ممر سانت جوتهارت ، وهناك لوحة حول نفس الموضوع مدونة في سجلات اعمال بروغل من ممتلكات (روبنز) .

استقر (بروغل) عام (١٥٥٥) في (انتويرب) حيث عمل هناك عند الحفار (كوك) ، وتعود مجموعة اعمال المناظر الطبيعية الى الاعوام (١٥٤٤ - ١٥٥٨) بينما رسم المجموعتين الهامتين (الفضائل السبعة) ، و (الخطايا السبعة العظام) ، ما بين عامي (١٥٥٧ - ١٥٦٠) . وفي (انتويرب) التقى مع عدة اشخاص اصبحوا ذوي اهمية خاصة له كانسان وكفنان ، وزودوه بالتجربة التي وجد انه لا يستطيع الاستغناء عنها فيما بعد .

فقد اشترى راعيه (نيكلاس بونهلنك) ستة عشر



العرس - بروغل

دينيه واضطرابات سياسية ايضا ، وكان الاصلاح الديني على وشك الوقوع ، ورسالة الحريق والاختاء التي بشر بها الوعاظ ، كانت مكبلة بالتسويات والصراعات المرة ، وقد حركت ثورة انصار تحطيم الصورة التي قامت ضد التراث) ، ضمائر الناس ، واخذ حكم (فيليب الثاني) الذي اعتلى العرش يتجه الى الاضطهاد والمجازر ، التي وصلت ذروتها في قمع خال من الشفقة ضد (دوق البيا) عام ١٥٦٧ ، وعاش (بروغل) زمنا كافيا ليراقب هذه الاحداث ونتائجها المأساوية ، اذ كان بروغل قد اقترب في اعماله من الرؤية التهامية للمعرفة الانسانية ، والتي عبر عنها في ايراسموس (اطراء الحماسة) ، ومع ذلك فان اعماله تظهر ، من جانب اخر ، درجة من الاحتمال والخضوع وبأسلوب واقعي ، جعله قادرا على مراقبة وتحليل افكار وافعال الانسان ، وان يمنح موضوعه طاقة هائلة من الخيال تستوعب ان الطبيعة الانسانية ممتدة من اكثر الناس تواضعا

عملا من اعماله ، وقام بتقديم بروغل الى الكاردينال (بيرينوت دي غرانفيل) حاكم الاراضي المنخفضة ، كان الكاردينال جامع لوحات وتعهد بروغل بالرعاية ، وتعرف (بروغل) على عدد من المثقفين ، مثل الجغرافي (اورتيلىوس) والفيلسوف النحات (كورنهارت) والطباع (بلانتين) وعالم الآثار (غولتزبوس) ، واصبحوا اصدقاءه ، ويكتب فان ماندر عن علاقة بروغل مع تاجر من نورمبرغ اسمه (هانز فرانكرت) قائلا :

« وغالبا ما كان (بروغل) يذهب مع التاجر الى الريف ليرى الفلاحين في احتفالاتهم ، واعراسهم ، وكانا يتنكران كفلاحين ويجلبان معهما الهدايا مثل بقية الضيوف ، ويدعيان وجود قرابة بينهما والعروس ، او العريس » .

ان الفترة التي عاشها (بروغل) كانت فترة مأساوية معقدة ، فلم تكن مرحلة توسع اقتصادي فقط بل كانت مرحلة تحولات اجتماعية جذرية وازمات

كمهد لما هو الهى ومقدس ، وقد ولد مع ولادة الفنان الفلمنكى (جان فان ايك) بينما اخذ مع بروغل من الواقع دلالاته كمسرح للنشاط الانسانى ، ومكانا يعيش الناس فيه ، على الرغم من امكانية سيطرة الطبيعة عليهم ، او كونها متجاهلة لهم ، ولم يعد يرى (بروغل) الانسان من خلال مثل اعلى او عبر عالم ميتافيزيقي من الخلاص - كما عند فان ايك - او كخاطى وضيع ينتظر الفناء على يد وحوش الشر المربعة .

عند بروغل يجب ان يكتشف الانسان ويرسم في واقعه الانسانى كمخلوق تسيطر عليه الغريزة الى حد كبير ، وكمخلوق لايسر بالتاكيد بهدي العقل، وبالتالي فان المصير الطبيعى للانسان يتولد عن « طبيعته الخاصة » ، هذا المصير الذى يخلقه ضعف الانسان ، وجهله ، جشعه وتهالكه المستمر للوصول الى مراكز القوة ، هذه القوة التى يمكن ان تخلق سواء لدى بسطاء الناس ، او المتسلطين منهم ، كبرج بابل المشؤوم سواء بسواء .

ولد بروغل في عصر سقوط مفاهيم (النظام) الشمولى السائدة في القرون الوسطى ، واعماله تمثل الهوة الفاصلة بين مملكة الرب والعالم الدنيوى الذى هو الان فريسة للشياطين .

وكانت اولى مهام بروغل ان يزيل ثنائية الخالق والمخلوق ، عن طريق رفض اشكال ما فوق الطبيعة ، ولهذا يخلق طباقا بين الطبيعة وروح الانسان ، وهذه الطبيعة الجديدة تحمل في ذاتها مبادئها الحيوى ، الخاص ، انه مبدا حيوى سلبى على نحو متطرف ، وهو ثمرة هذا التوحش الداخلى لروح الانسان التى يراقبها (بروغل) عن قرب شديد ، وهذا الولوج بالمراقبة هو ما يكمن خلف رؤيته الدينية عند (جان فان ايك) او عند (روجر فاندر فايدون) . وهو ما يكمن خلف اهتمامه ، المحدود جدا ، بالفنان (بوش) . ولاشك في وجود صلة بين (بروغل) و (جيروم بوش) الذى يستطيع خلق اشخاص بلامح فردية واضحة متجمعة حول المسيح في لوحته . (المسيح المخدوع) ، ولكن ما أعجب بروغل في بوش هو : « حديقة المتع الارضية » ، و « الجحيم » ، وتلك المخيلة المبدعة المقرونة بالتعبير الدقيق ، يعبر (بوش) في هذه الاعمال ، عن ايمان القرون الوسطى بالشياطين والقوى السرية ، وتباعد مخيلته عن الواقع الانسانى ، متجهة نحو عالم الخيال الملىء بالقوة ، وتنتهك الطبيعة فيه وتشوه ، اما عند (بروغل) فكان الامر على العكس ، لان الواقع يقتنص من خلال التجربة المعاشة ، ويرى (بروغل) ان الانسان الذى يعرفه قد يقطف في حياته ثمار ما ينتجه ، لكن العالم الذى يعيش فيه ليس كريما معه بالتاكيد ،

الى اكثرهم جبروتا ... ويبدو ان الواضح ان هجرة بروغل عام (١٥٦٣) من أنتويرب الى بروكسل بعد زواجه من ابنة كويك لم تكن لاسباب شخصية فحسب بل كانت نتيجة نوع من الحذر . ويبدو ان هذا الانتقال المفاجيء كخطوة متعملة من طرف بروغل ، نظرا للتلميحات الاجتماعية والسياسية التى يمكن اكتشافها في اعماله ، بالاضافة الى الجملتين اللتين اضافهما الى رسوماته التى تكشف الكثير مما يتعلق بهذا الامر .

يذكر (غوتهارد يديكا) في كتابه (بروغل عام ١٩٤٧) ان بيتر بروغل كان هرطقيا متعصبا ، وان تهمة من هذا النوع كانت كافية لنفي الى باريس ، على كل حال فقد غادر بروغل مدينة (أنتويرب) حيث قضى العديد من السنوات الفنية الحافلة ، وحيث كان معروفا بين اصدقائه كانسان طيب المزاج ، صامت لكنه حاضر البديهة سريع النكتة .

وفي بروكسل ، ولدت له زوجته ماريا كويك طفلين هما جان الملقب بروغل الناعم وبيتر المعروف ببروغل الذكى ، وهنا احيط بروغل بجو من التفهم والاعتراف بمكانته ، وفي ١٨ كانون الثانى ١٥٦٩ ، اغتته الادارة الرسمية من واجب تقديم المأوى للجنود الاسبان وامنت له منحة للقيام بتنفيذ لوحة ، وقبل وفاته بفترة قصيرة ، عهد اليه بتوصية رسمية بتحضير رسوم للسجاد الجدارى لتزين حفريات القنصل الممتدة بين بروكسل وانتويرب ، والتي تم بناؤها عام (١٥٦٥) ، لكن هذه التوصية بقيت دون انجاز ، ومرة ثانية كان (فان ماندر) هو الذى اوردها ، بالاضافة الى رغبة الفنان على فراش الموت بحرق كثير من رسوماته الغريبة والمفقدة والمليئة بالرموز والتي يرسمها في غاية الاتقان ، وكانت تحمل عبارات توحى بفكرتها ، ذلك لان هذه الرسوم كانت ذات طابع عدائى ، او انتقادي ، اوربما لان بروغل قد ندم على رسمها خوفا من ان تسبب زواجه الالم او الازعاج .

وفي الخامس من ايلول عام (١٥٦٩) توفي بروغل ودفن في كنيسة (نوتردام دولا شابل) في بروكسل حيث شيد ابنه جان قبرا مزينا بلوحة لروبنغر ، قد تم اصلاح القبر عام (١٦٧٦) من قبل ابن اخته (دافيد تينير) الثالث الذى اضاف الى القبر عبارة تشير الى زوجة الفنان ، التى توفيت بعد عشر سنوات بعد ان اعتنت بأولادها ، وربتهم على حب الفن الذى ورثوه عن جدتهم لامهم التى كانت هي نفسها مصورة ورسامة منمنمات ، ان وجه (بروغل) الجدي المفكر قد عرف عن طريق عملين قام كل من (لامبسونيوس) و (سادلر) بحفرهما فيما بعد .

فن بروغل

باستطاعتنا القول بان المنظر الطبيعى الفلمنكى ،



وقصة الفلاحين
بروغل

رسوم سريعة لوجوه في حي بورجيتو في ميلانو ، ونرى ذلك عند (فان ماندر) وعند (بروغل) الذي اختلط بحشود الفلاحين اثناء اعيادهم ، وولائم اعراسهم في القرى ، وهناك كان باستطاعته مراقبة الفلاحين عن قرب ، كيف يعيشون ، ويستطيع دراسة ملامحهم ، وحركاتهم ، عندما كانوا يتركون انفسهم لذلك الرقاد العذب للعقل الذين هم بطبعهم غرباء عنه .

ان (ليوناردو) يرسم من الحياة ليخلق عالم معرفة كامل مستقى من خبرته وقد عكست عينه وعقله الطبيعة الفردية للانسان ، وشخصيته معبرا عنها كتوتر بين (الحركة) و (الهدوء الظاهر) .

كان بروغل يتعامل مع مشكلة مشابهة على الرغم من معالجته لها بطريقة مختلفة خاصة ، لتتلاءم مع حاجات رؤيته الشخصية ، اي كمراقب كمجتمع عصره ولشعب بلاده ، فهو يعبر بالخط واللون عن الحركة الانسانية - ليس في لوحة (رقصة الفلاحين) فقط كما سنرى - وهو يعبر عن الهدوء الواضح الذي يمكن ابراز وجوده للانسان وفي الطبيعة - صيادون في الثلج - ان التوتر بين الحركة والهدوء الظاهر تفرضه جميع اعمال بروغل ، ومن خلاله نكتشف قوى الحياة والموت المتداخلة في وجود الانسان .. ، وحتى في الحالة التي تظهر فيها هذه القوى متخذة الاشكال المختلفة للتعبير ولا يظهر ذلك فقط في ترتيب الاشخاص في حشود كثيفة ، او في مجموعات متفرقة ، بل في الملامح الفردية

وغالبا ما تكون الطبيعة معادية له في الواقع ، وفي امتداداتها الهائلة وفي صقيع شتائها العميق تجرفه نحو البؤس ، وتنتزع منه كامل قوته .

والمشكلة بالتالي هي المشكلة التي تعيدنا دوما الى رؤية الواقع ، ومثل جميع فناني عصر النهضة في الشمال الاوربي ، تتعارض روح (بروغل) مع روح النهضة الإيطالية ، ويزداد ذلك وضوحا عندما نفكر بالفنان ميكلانجلو ، ومن المقارنة التي عقدها الناقد (ج . س . ارغان) في مجلة الادب عام (١٩٥٥) بعنوان (الحضارة والواقع لدى بيتر بروغل) ، نصل الى أن ميكلانجلو كان يلاحق المثل الاعلى الجمالي الداخلي الذي يمنح القوة لعزله الروحية ، ولاصراره على التعبير عن الصراع الجبار بين قوى الخير والشر داخل الوعي الانساني ، وان دراسة الفرد لا تثير اهتمام ميكلانجلو ، بل ان ما يثير اهتمامه هو المشكلة الكونية للانسان ، على النقيض من ذلك يلاحق بروغل الشرط الانساني كما يراه منعكسا في مجتمع عصره ، وان مراقبته لهذا الواقع تجعله يرفض تقديمه مثاليا ، ويعتمد على التحليل الموضوعي لنماذج الافراد الانسانيين ، والفرض من التحليل ليس تقديم اسلوب علمي لدراسة الجنس البشري والطبيعة ، كما هي الحال عند (ليوناردو دافنشي) ، لكن (بروغل) مثله مثل ليوناردو اعتبر الالهية الآنية للحدث نقطة انطلاق له ، ولقد اخبرنا (سابادي كاستليون) بان ليوناردو كان يقوم بتقديم



حكاية العميان
بروغل

عنيقة لحركة الاصلاح ، حيث الصراع الضاري الذي ينجم عنه الطفيان القاسي .

يبدأ بروغل لوحته (الامثال الهولندية) يهدف لعرض الطبيعة الانسانية وكيف تفصح عن نفسها، ومن خلال التجربة الشخصية دائما ، ويبدأ التكوين فيها كدراسة عميقة للانسان ، حيث يعالج الفراغ والمنظر بطريقة لا تقل عمقا عنه ، ان خبرة (ليوناردو) ومراقبته المستمرة للطبيعة ، لوديانها ، وجبالها ، وممراتها الضيقة ، وكهوفها ، وصخورها الغامضة ، لم تجعله يعيد النظر في القضايا الجيولوجية ، بل ملأته بالرهبة اثناء تأمله روعة اتساع الطبيعة ، التي فتحت عقله نحو منظور ووعي جديد لعلاقات جديدة بين الانسان والطبيعة . ولم يعد يهتم بصنع الشكل الانساني على نحو يتلاءم مع مقاييس نظرية مسبقة التنظيم ، ولكن يمكن اكتشافها بواسطة خبرة ليوناردو في مجال مقاييس المسافات ، ومظهر الظلال اثناء ارتجاج الضوء فوقها ، وتمتد مراقباته الى العلاقة بين اللون والضوء والظل تحت التأثيرات المتنوعة (للضوء الكوني) وللضوء المنعكس .

ولكن (بروغل) لم يتبع هذا الطريق بمثل هذا التنظير ، لانه نال خبرة واسعة وعميقة للطبيعة ، اثناء رحلته الى فرنسا وإيطاليا ، وفي كثير من الاحيان يتشابه الاحساس برسمه مع احساس رسوم ليوناردو وتظهر بعض رسومه وعيا اخاذا للتركيب الجيولوجي ، كما اشرنا الى ذلك سابقا ، واثناء تطور فنه وخاصة في لوحة (هداية القديس بولص) تظهر لنا . ذاكرته

لكل شخص مرسوم سواء في (وليمة عرس) او في (عبادة المجوس) او في (حكاية العميان) او في (ارض النعيم) ، على حين يبرز عنصر التهكم في اعمال أخرى يستمتع به في عرض الشخصيات او في تقديم مكان وزمان المشهد .

ويظهر (بروغل) الشر الانساني في لوحة (عبادة المجوس) ، بنهم نفسي عميق في التعبير الظاهر على وجوه المحدثين ، وفي لوحة (ارض النعيم) يظهر الاشخاص الضائعين في ايقاع من الاستسلام الكامل للمتعة ، على انهم اكثر قربا للموت منهم للحياة ، وبطريقة مختلفة فان الاشخاص في لوحة (حكاية العميان) يتحركون على نحو آخرق عبر منظر ريفي رومانتيكي ، ساكن ، غير واعين لوجودهم ، وهذا ما يذكرنا بالموت .

ان فن (بروغل) قد تطور بين ولادته (١٥٥٣) ووفاته عام (١٥٦٩) ، وتزايدت مشكلة فهمه وتفسيره للفن ، وبشكل خاص في اعماله الاخيرة خلال السنوات العشر السابقة لموته ، وذلك عن طريق رغبته لتقديم اشياء جديدة في الفن منذ اللحظة التي رأى فيها وعبر عن الطبيعة والحياة الانسانية ، على شكل يختلف عن سبقوه ، ولا شك في ان (بروغل) يستند الى مجال خبرة واسع من التجربة ، بدءا من مرحلة شبابه ، مروراً برحلاته ، وحتى دراساته الخاصة ببلده . لقد رأى الكثير وتطور على نحو كبير استجابة للعالم المحيط به ، وكان قادرا على تأمل العالم الفارق بين مجتمع تقليدي راكد ، وبين مجتمع دخل مرحلة نضال



أرض النعيم - بروغل

المتجولة في الجبال العالية ، ووديان الانهار الشديدة الانحدار ، والتي تزود الحادث موضوع الرسم بالمكان المضخم ، بينما في لوحة (القديس بولص) نرى مشهد المكان يبين لنا العلاقة الحميمة بين الاشخاص وبين المنظر الصخري ، وعلى حين نرى توازن اللوحة هو بين الضوء العالي وبين الظلال ، نراه في لوحة (صيادون في الثلج) يظهر في معالجة درجة اللون ، ولم يكن (بروغل) رساما كبيرا للوحة فقط ، بل كان ملونا عظيما ايضا ، وتظهر براعته المدهشة عندما يخلق العلاقة بين تدرجات اللون .

وعندما تحدث (فرتز جروسمان) عن (بروغل) اشار الى ان طبيعة الانسان ، وطبيعة الفنان عنده معقدة ، وان التناقض واضح ، يعكس لنا جوانب مختلفة من شخصية غنية ، لا يمكن استنفاذها ، ولهذا علينا ان نكون على حذر كيلا نقوم بمحاكمة ضيقة ، او مطلقة اذا اردنا فهم اعماله على نحو مطلق .

ان رؤية بروغل الواضحة للواقع تبدو قريبة من تفكير (اراسموس نوتردام) الذي كانت رؤيته لعبث العالم ولوجود لانرى فيه غالبا سوى المظاهر والادعاء ، يتطابق مع رؤية بروغل . وان لوحاته مثل (ارض

النعيم) و (عبادة المجوس) تقفز الى ذهننا كمثل على هذه العلاقة ، وفي اعماله الاخيرة نرى ما رسمه عن طبيعة الانسان هو الجانب الشرير والمرائي ، بينما رسم في اعماله المبكرة الاخرى ، مشاهد تهكمية على مواطنيه الفارقين في غيبوبة العطالة والانغماس في الذات .

وان معالجته للمناظر الطبيعية تستحق الاهتمام ، اذ ان خلفية لوحة مثل (حكاية العميان) بأفاقها البعيدة، قد تكون مستمدة من (عصر النهضة المبكر في البندقية)، ولكن التقنية التصويرية وحساسيتها الشعرية ، قد تنبأت بالمرحلة الاولى لمناظر (تورنر) الطبيعية ، وحتى نتمكن من رؤية هذا التنبؤ على درجة اكثر وضوحا ، نرى خلفية لوحة (الفلاح وعش الطيور) والامتداد الواسع للوحة (عاصفة على البحر) ، وهنا حيث المعالجة الحاذقة للخط واللمسات الخفيفة اللون والمسحات الخفيفة للون الوردى واللاخضر غير الكثيف، والتدرج باتجاه الفيوم البيضاء التي تطفو بلطف في السماء الزرقاء ، والتي تتضمن العلاقة الانطباعية بين اللون والخط ، الذي أصبح من خصائص فترة (تورنر) المناضجة .

(باتينييه) ، اما (منظر شتائي مع صيادي الطيور)
ولوحة (الترقيم في بيت لحم) فهي اعمال تظهر فيها
العلاقة الحاذقة بين الضوء التي تبرز الطابع الفلمنكي
للمكان المعماري ، وقد اشر الى درجة العمق والكثافة،
التي حققتها تكوينات بروغل في اعمال مثل (هداية
القديس بولص) و (ارض النعيم) و (حكاية العميان)
و (انتصار الموت) و (وليمة العرس) .

وعندما نضع في اعتبارنا جميع هذه الاعمال بما
فيها اختلافات فاننا لانستطيع الا ان نلفت النظر الى
تحذير (غروسمان) بأنه يجب علينا الا نقيّد بروغل
بتحديد ضيق لان تيار تفكيره يمتاز بالتمقيد .

لقد راقب اهل عصره في لحظات مأساوية ،
ومطمئنة ، ولاحظ وجودهم في توام حقيقي بين الموت
والحياة ، والموت الذي ينتظر بصمت او بحضور مرعب،
ولقد فكر مليا في هذه المسائل وعبر عنها بكل جراءة
وبرؤية عظيمة ، ولهذا فان عمله حمل هذه القيمة
الشمولية ، التي يستطيع كل انسان التعرف عليها .

واذا رفض الانسانية وفقا لمثل اعلى او جمال
شكلي ، او على ضوء وجهة نظر دينية من العالم ،
فان ذلك بسبب اختراقه للوجود الانساني ، واكتشاف
حقيقة هذا الوجود الجوهرية ، ولم تكن طريقته في
الاستفراق في تأمل هذه الحقيقة الداخلية ، من خلال
عمق من الالوان تتدرج باتجاه الضوء كما فعل (رمبرانت)،
بل بمراقبة الحقيقة ، والادراك الحسي العالي الحساسية،
ونقلها على شكل انفعال ، مباشر في اعماق اصوله ، او
عندما تكون في اقرب نقطة من وجود الانسان نفسه ،
وكان مسرح الاحداث هو الطبيعة ، التي يلاحظ فيها
اختمار الربيع الفلق ، والضوء الساطع لشتاء قارص
والامتداد الهاديء الحزين لسهولها ، تفتسل تحت
ضوء الشمس والفراغ المأساوي المهجور ، الذي يمثل
تفسير الفراغ في علاقاته مع الواقع ، ولهذا فان (بروغل)
خلق صورة دقيقة يتعذر تغييرها لوجود الانسان ، وهو
واقف على عتبة الموت في العالم الداخلي من وعيه .

صيادون في الثلج - بروغل



هذا الفنان الغريب ، وغير العادي ، والقادر على
ان يجعل كل قواه تتركز نحو الداخل ، نحو نفسه كما
في حالة حلم ، وبدون ان يفقد وعيه ايدا بالحياة والموت،
بل يتداخل احيانا الاثنان معا في نوبة من الجنون الوحشي،
ومن خلال واقعية محملة بالرموز ، قريبة من واقعية
(بوش) كما في لوحته (دول غريت) ، بينما في لوحته
(انتصار الموت) ، يبدو الموت هو المنظر المرئي الذي
يتغلب على الحياة ، غير تارك اية امكانية للنجاة .

ونصل الآن الى الفترة الاخيرة من نشاط بروغل
بين عامي (١٥٦٥ - ١٥٦٩) ، انها فترة المارك الضاربة
بين انصار تحطيم الصورة وبين فطاعات الإسبان ،
ويصور بروغل هذه الاحداث الفاجعة بقوة من الرؤية
تضاهي (جيروم بوش) ، وبواقعية حادة تتجاوز المعلمين
القدامى ، ويزداد تفكيراً بالوضع المثير للشفقة للفلاحين
في بلاده ، هؤلاء الناس المتواضعون الذين جعلهم الجهل
اناسا سريعي الجرح لا يستطيعون الدفاع عن انفسهم ،
ويراقب التأثيرات التي يتركها عليهم نظام سياسي وحشي
يسيطر على الهولنديين .

انه ينظر الى هؤلاء الفلاحين بذكاء لاذع ، ولكنه
ليس تهكمياً ، وفي لوحة (رقصة الفلاحين) ولوحة
(الكسحاء) يظهر الانسانية في حالة من الثورة الاجتماعية
والسياسية في آن واحد ، ومن جهة اخرى يرينا
الانسانية في حالة سلام وحركة مفعمة بالحياة والراحة .
ان احدي المشاكل المطروحة على (بروغل) هي :
كيف يصل بتكويناته الى تركيب الاحداث العقلية
المرسومة ، ويبين تأثيرها عليه شخصياً ، من استجابة
ايجابية كانت ام سلبية ، لقد تم انجاز مثل هذا التركيب
الى حد ما في لوحاته الاولى .

وفي عام (١٥٦٥) رسم لوحة (آتوس ميرابيليس)
ويقوم بانجاز علاقة مذهشة بين الفراغ ، وبين الضوء
الذي يفصل هذه الامتدادات ، وذلك عن طريق
استخدامه درجات لون خاص تهيمن عليه درجات
الابيض والرمادي ، كما نرى في لوحة (صيادون في
الثلج) ، وفي نفس العام يرسم لوحة (اليوم القاتم) ،
حيث نرى انعكاس ضوء بارد من المنظر المضطرب بين
المساحات المركزية والسفلى من التكوين وقد سيطرت
عليها درجة اللون الاحمر . اما المشهد البعيد الذي
يشكله خط ايقاعي ، قوي التأثير ، واستعمال متين
لضربات الفرشاة وبياضاته المرتجفة يفوق (باتينييه)
في مناظره ، ومعالجة (بروغل) للفراغ الى جانب
طريقته في فتح تكوينه باتجاه الضوء ، وترتيبه لشخصياته
بمجموعات ذات دلالة يمكن رؤيتها ثانية ، بنموذج مثير
للمذهشة يؤذن بتصوير المناظر الانكليزية ، في القرن
الثامن عشر في لوحته (حصاد الفرة) ، برؤيتها البعيدة
للمناظر ، ثم لوحة (عودة القطيع) التي تظهر تأثير

أصول الفن الحديث

تأليف : ادوارد لوي سميت
ترجمة وإعداد : فائق دحدوح

● ان الاوضاع الاجتماعية المربعة التي حركت مشاعر بعض كبار كتاب القرن المنصرم امثال ديكنز (١) وزولا (٢) مازالت في معظمها على حالها كما ان الهوة التي فرقت بين مختلف طبقات المجتمع ما برحت قائمة في جميع اصقاع اوربا والولايات المتحدة بل ان هذه الهوة قد اتسعت وتعاظمت مع صعود حكومة الاثرياء الجديدة ، آل (باستور) و (فندر بيلت) و (غو غنفهام) و (غولد ...) في الوقت الذي ظلت فيه القلة صاحبة النفوذ تحتكر ثروة امريكا الطائلة .

١ - تشارلس ديكنز (١٨١٢ - ١٨٧٠) فقير النشأة اليهما اضطر ، وهو في سن العاشرة ، الى كسب عيشه بنفسه ، ثم تعلم الاختزال وزاول الصحافة . من قصصه : نادي بيكويك ، اوليفر تويست ، ونيقولا نيكلي ، ودكان الآثار ، وبرنامج رودج ، والاوقات المصيبة ، وقصة مدينتين .

نال لقب اعظم روائي في انجلترا لما امتاز به من مبقرية نفاذة شفافة ، ومخيلة رجة خصبة .. طالب بالحب والخير والشفقة لجميع الناس في اسلوب واقعي تطفه فكاهة النقد الساخر فجاءت اعماله موسوعة لنماذج خالدة في معرض المجتمع الانكليزي من الاسرة المالكة حتى رعايا القوم .

« من الادب المقارن »

٢ - اميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) زعيم المدرسة الطبيعية في القصة التي مهد لها : تين ، وغلوبير . وقد ازدهرت تلك المدرسة في ذلك العصر للطابع العلمي الايجابي ، وغلبة المصالح المادية على المبادئ الاخلاقية وحلول القضايا السياسية محل المذاهب الاجتماعية .

تحول زولا في اواخر ايامه من المشاهد الحيادي الصامت إزاء عادات اهل عصره الى حكيم وواعظ ومناضل في سبيل بعض المذاهب الفلسفية والاجتماعية .

« من الادب المقارن »

● ولد الفن الحديث في عالم يختلف تمام الاختلاف عن العالم الذي نعرفه اليوم . وانا وان قبلنا بمعرضي الوحشيين العام الاول ، الذي اقيم في صالون خريف عام ١٩٠٥ في مدينة باريس ، ميلاداً للحدائث ، فان مجتمع ذلك العصر بعيد كل البعد عن مجتمع عصرنا . فقد حققت التكنولوجيا في العقد الاول من القرن العشرين بعض الانجازات السريعة ، ولكنها لم تكن قد تركت اثرها على الاغلبية العظمى من سكان اوربا . وعلى الرغم من تجاوز محرك الاحتراق الداخلي ، وذلك على سبيل المثال لا الحصر ، مرحلة الالهية التافهة ، واعتماد ، ما يقرب من ثلث آليات المرور لمدينة باريس عام ١٩٠٥ ، على هذه الوسيلة في التسيير بدلا من اعتمادها على الخيول ، فان احدا لم يكن يتنبأ بكل ما في هذا الاختراع الجديد من امكانات ، وطاقات ، وفيما بين العربات ذات المحرك وعربات الخيل هذا التشابه الكبير والمدعش ومع ذلك فقد اخذت الاولى تستعد لتحل محل الثانية ، اما فيما يتعلق بمعظم التفاصيل الثانوية فان انماط حياة السكان ، يومئذ كانت شديدة الشبه بانماط الحياة السائدة في القرن التاسع عشر اكثر من اقترابها من نمط حياتنا الراهنة ، وان ذكرى الحرب الفرنسية الالمانية التي نشبت عام ١٨٧٠ مازالت حديثة العهد نسبيا والاغلبية العظمى من السكان هم شهود عيان لحرب الانفصال .



الخط الأخضر
١٩٠٥ - ماتيس

خاصة كانت وراء تأسيس هذه الصالة ، تقع في المنطقة الشرقية من لندن ، وتأسست عام ١٨٩٩ على يد كافون بارنت ، بهدف ادخال الفن الى وسط حي العمال عن طريق اقامة معارض مؤقتة تدور حول مواضيع متنوعة وبخاصة التصوير الحديث والمعاصر . ان البناء نفسه مثال متميز للفن الجديد ، أسسه عام ١٩٠١ المهندس المعماري (شارل هاريسون توين سند) ويحتوي على ثلاث صالات عرض واسعة موزعة على طابقين وبمساحة قدرها ٢٧٠٠ وقد نظمت فيها منذ افتتاحها عام ١٩٠١ معارض عدة تعتبر من بين الاحداث الهامة في الحياة اللندنية .

« قاموس التصوير - لاروس »

٣ - متحف فيكتوريا وألبرت أحد متاحف لندن الفنية الهامة تبرع احد الانبياء بنواة للمجموعة الحالية ، التي تعود الى عام ١٨٥٧ والخاصة بالتصوير والرسم البريطاني لبدية القرن التاسع عشر والنصف الاول منه . تلاها بعد ذلك لوحات تمثل القرن التاسع عشر الانكليزي والثامن عشر الفرنسي . الى ان أصبح اليوم متحفا غنيا يحتوي أعمالا رائعة لكبار الفنانين في العالم : من فرنسا وايطاليا وايرلنده ، ديفا ودوميه ورافائيل بالإضافة الى الفن الياباني وفن الدرجة والفن التزييني وفن المسرح الخ ...

« قاموس التصوير - لاروس »

٤ - صالة الوايت شاييل (الكنيسة البيضاء) جمعية خيرية

ان من المسلم به عادة ، أن الفن كان .. وعليه ان يبقى وقفا على جماعة، تشكل مع باقي الهيئة الاجتماعية القلة القليلة من مجموع السكان مادامت تقتصر على الطبقة الارستقراطية والطبقة الثرية والطبقة المتوسطة المثقفة والميسورة ، وان بعض المحاولات التي قامت لربط الفن بجماهير اوسع قد صدرت عن دوافع انسانية خيرية تميز بها القرن التاسع عشر وادت اليها من جهة ثانية المظالم الاجتماعية مثل : متحف (البرت وفيكتوريا) (٢) و (متحف الكنيسة البيضاء) (٣) .

وقد قامت هاتان المحاولتان في لندن وكلاهما من بين الامثلة المثيرة والملفتة للنظر والجدير بالملاحظة ان ادارة مثل هذه المشاريع بقيت مناطة بالطبقة المتوسطة، واذا كان وحشيو (٥) عام ١٩٠٥ « حيوانات متوحشة » حقا ، كما وصفهم نقاد الفن آنذاك ، فانهم (الفنانون) لم يعكروا صفو فئة اجتماعية قليلة .

● ان طابع تمردهم الصادق بل والمطلق قد ترجمته وعبرت عنه مواضيع بعض اعمالهم ، فقد استخدم ماتيس (٦) في لوحته المسماة : (صوان السفرة ، تناغم بالاحمر ، التي يعود تاريخها الى عام ١٩٠٨) عناصر بصرية تشكل افكار فنانني ذلك العهد بعامة ايا كانت، قناعاتهم الجمالية ، تلك العناصر التي كانت فيما مضى في عداد الترسانة الاوربية التقليدية ، ابتداء من فنانني

٥ - **الوحشية** : المصورون المعارضون عام ١٩٠٥ في صالون الخريف ، الصالة التي وصفت آنثذ هزوا وسخرية « قصص الوحوش » . ويتميزون باستعمالهم للالوان الحارة والناصعة وباشكالهم العنيفة والمبسطة ، وتحويرهم للشكل وبعد ألوانهم من الواقع . يقترب الوحشيون من التعبيرية الالمانية دون ان يكون لهم الطابع الماساوي . وقد تابعوا ما تعلموه من فان غوخ وغوغان والانطباعية الجديدة واضعين في لوحاتهم تعاليم غوستاف مورو في الفنون الجميلة مستسلمين لغريزتهم : (ماتيس ، ماركه ، فالتا ، كاموان ، مانفان ، فلانك ، ديران) .

٦ - **ماتيس** : مصور فرنسي (كاتو ١٨٦٩ - نيس ١٩٥٤) يعتبر من اعظم الفنانين الفرنسيين في القرن العشرين ، زعيم الوحشية تائر بالانطباعية الجديدة وفان غوخ والفن الزنجي والاسلامي ، آلف ما بين الارابيسك واللون وتائر في اعماله : المحيطات ، بريوار ودلاكروا وتائر . انجز اعمالا بالسيراميك الابيض والاسود واعمالا زجاجية في كنيسة الدومينيكان ١٩٥٠ ، واعمالا بالورق المقوى في متحف ماتيس في نيس ، وجداريات من ورق ملون . واشتهر بأعماله : في الخط - الرسم - الحفر ورسومه التزيينية قصائد مالارميه ١٩٣٢ ، ونتاجه في النحت (٧٠ عملا نحتيا من البرونز) .

٧ - **ويستلر** : مصور وحفار امريكي (لويل ماساشوسيتز ١٨٣٤ - لندن ١٩٠٣) انخرط في حلقات الطليعة في باريس

فلندريا في القرن السابع عشر . اننا نرى في تلك اللوحة امرأة ترتدي منزرا ابيض وتضع ياقة واكماما منشأة رسمها الفنان اثناء توزيعها الفواكه في الطبق بينما وزع طبق الفاكهة الاخر ودورقا الخمر واحتلت امكنتها على الطاولة . ان مايسم هذا المشهد العادي بالاصالة هي الطريقة التي عالج الفنان بواسطتها الالوان والاشكال . فاللون كما يوضح العنوان متناغم ، وانما بالق غير طبيعي كما ان الخلائط اللونية ودرجتها وتبسيطات الرسم (الخطوط) القصوى تدل على ان الفنان لم يول كبير اهتمام للطريقة التي تدرك العين بواسطتها الاشياء في الحياة الواقعية .

● لم يكن استعمال الالوان على هذا المنوال في التصوير وقتئذ أمرا نادرا واستثنائيا على الرغم من اندفاع ماتيس بتجاربه بجراة ملحوظة ومتميزة ، فقد سبق واعلن ويستلر (٧) ان بمقدورنا استخدام اللون ومعالجته كما في الموسيقى وحاول ان يطبق بنفسه هذه الطريقة لكنه فصل درجات الالوان المخففة . وفي فرنسا بدأ الرمزيون (٨) ، وقد سلكوا دربا لا تبعد الا قليلا ، بتقبل امكانية استخدام اللون لافي التعبير عن مظهر الاشياء كما تدركه العين ماديا وانما للتعبير عن حالة الفكر الذاتية التي تثيرها هذه الاشياء .

● **تان (غوغان) (٩) و (فان غوغ) (١٠) - المعلمان**

(١٨٥٥) . تائر بالفنان كوربيه ثم بمانيه والفن الياباني ، لكنه لم يتميز بأسلوبه الشخصي الا في لندن وبخاصة بمجموعته : (الظلمات) وسمفونيات وتناغمات .

٩ - **بول غوغان** : (١٨٤٨ - ١٩٠٣) مصور فرنسي ولد بباريس ترك في سن الخامسة والثلاثين عمله الناجح بأحد البنوك ، ليكرس وقته للفن وارتبط بالتأثيرين واشترك في معرضهم الاخير (١٨٨٦) . وفي خلال السنوات الخمس التالية ، قضى فترات بجزر الماريينيك ومقاطعة بريتاني وآرل مع فان غوخ ثم ذهب الى تاهيتي عام ١٨٩١ حيث صور اروع صوره ، قضى بقية حياته في البحار الجنوبية ، ولم يرجع الى فرنسا غير مرة واحدة . توفي ودفن بجزر الماريكزاس . اهتمت لوحاته في حياته ، لكنها تقوم الآن تقويما عاليا ، وتضعه قوة تكوينه وروعة ألوانه في مصاف كبار الفنانين .

٨ - **الرمزية** : حركة شعرية وفنية ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر .

تسمى فيما وراء العالم الخارجي للكشف عن الحقائق الأكثر عمقا .

من اشهر من يمثل هذه الحركة في التصوير : (غوستاف مورو - اوديلون رودون) .

ونذكر ايضا : جان ديلفيل - بوكلان - ماكس كلينجر - فرويل - كلميت - سيفانتيني .

١٠ - **فان غوخ** : (غروت زوندرت ١٨٥٣ - أوفر - سير - واز ١٨٩٠) .

بيد ان المعنى الحقيقي لاختياره ، ينأى عن الكشف ويبقى في اغلب الاحيان مبهما ، كما هي الحال في

لوحتة الوصيف الصغير ، فليس سيماء الطفل ما يصدمنا في هذه اللوحة وانما انعكاس قلق الفنان ، ان فيهما تجديدا للفكر الروماني الذي يضع في اعتباره الاول الانفعال الفردي كما ان الفنان قد أخطأ بتحطيمه لكمونه الذاتي ، وبتقييده لذاته ، عندما وضع الحدود ((لانه)) وقيدتها ، ان نشدان الفنان لان نجد فيه كائنا متميزا ، ومتفردا ، في اطار مجتمع يزداد توفقه للمساواة سيؤدي ، كما سنرى لاحقا ، الى نتائج هامة في ميدان الفن البصري لفترة ما بعد عام ١٩٤٥ .

واذا ما اجرينا مقارنة بين لوحة الوصيف لسوتين ولوحة صوان السفرة لماتيس نجد ان بين اللوحتين اختلافا محسوسا : فعلى الرغم من استعمالهما لدرجات لونية صارخة وحارة في ظاهرها الا ان لوحة ماتيس تخلو من التوتر العصبي الانفعالي الذي ينبعث ويتفجر على اشده من لوحة سوتين ، فقد حافظ ماتيس بالفعل على طبعه الهادئ وبقي على مزاجه المبهج ، والمثير بطبيعته ، فتجلت حالة النفس تلك ، على الرغم من كل شيء ، بأبهى صورها واشد حالاتها في احد اعماله الاولى ، واشدها راديكالية ، (الرقص وتعود الى عام ١٩١٠) ويعرب ماتيس من خلال تكويناته تلك عن تأثره بالفنان غوغان وتقديره له .

● ربما لم يكن لغوغان قدرة فان غوخ ومستواه الفني ... بيد انه فنان ، لاعماله التأثير الاكبر على تطور الفنون البصرية اللاحق . ان تأثير (غوغان) على العكس من (فان غوخ) ، قد ترك اثرا عميقا في الحركة الفنية اثناء

الى الجمهور الساخط اعمال الفنان كلود مونيه ، واصدقائه وقد اطلق على هذه الاعمال بدافع السخرية « الانطباعية » وبعد سنوات عشر وفي ٣٠ حزيران ١٨٨٤ بالتحديد أسس الفنانان : سيرا وسينياك « جمعية الفنانين المستقلين » التي اقامت معارض اشترك فيها : اوديلون رودون ، فان غوخ ، تولوز لوتريك ، اميل برنار ، بونار ، موديس دني ، فيليكس فاللوتون ، والجرمي روسو . وقبل هذا التاريخ بأشهر معدودة انفصل الفنان غوغان عن عمله كموظف في البنك ، وبذلك تكون قد بدأت مرحلة جديدة يشار اليها اليوم بالمعارة المبهمة : « ما بعد الانطباعية » .

١٢ - الرومانسية : نزعة في جميع فروع الفن ، تعرف بالعودة الى الطبيعة وايقار الحس والعاطفة على العقل والمنطق والثورة على المذهب العقلي الذي ساد في القرن - ١٨ - . وفي التصوير كانت الرومانسية هي الحركة الرئيسية في القرن التاسع عشر . وتميز بعدم الالتزام بالقواعد والاشكال الكلاسيكية مع الاهتمام بالجانبين العاطفي والروحي ، بدأت الرومانسية في القرن السابع

العظيمان للانطباعية المتأخرة (١١) (ما بعد الانطباعية) - سلفي (ماتيس) في فن استخدام درجات الالوان الزاهية والحارة الصارخة ، فقد كان لاستخدام اللون عند فان غوخ هدفا تحرريا ، فالفنان يعمل على تاجيج اشراقه اهوائه والامه الداخلية برمتها ؛ فقد الف الفنان انفسهم ، وللمرة الاولى ، وجها لوجه امام شكل جديد من اشكال البلاغة ، بلاغة الالام والقلق التي تجاوزت بمراحل كل ما انجزته الحركة الرومانسية (١٢) وطمحت اليه . يشكل التيار التعبيري (١٣) للفن الاوربي الذي بدا منذ نهاية القرن التاسع عشر وامتد حتى منتصف القرن العشرين ، لاعتبارات عدة ، الحلقة الرئيسية ما بين التصوير الروماني والتصوير الحديث ، وبالتالي ، العنصر « التقليدي » الاكثر صخباً وبهاء في خضم الحركة الحديثة .

● وقد بلغت التعبيرية في المانيا - في السنوات التي تلت الحرب العالمية الاولى مباشرة - مرتبة المدرسة الفنية المتكاملة ، ان لوحة الفنان كيرشنر (١٤) (١٩١٣) والمسماة : « خمسة نساء في الشارع » انموذج نمطى للتعبيرية الالمانية ، بيد ان الساحة لا تخطو من فنانين حديثين ذوي شأن من الممكن اعتبارهم تعبيريين على الرغم من استقلاليتهم عن اي مدرسة او حركة فنية . ان الفنان سوتين (١٥) وهو فنان يهودي ذو اصل روسي - من اكثر الفنانين تمثيلالهم ، هجر سوتين مسقط رأسه واتجه الى باريس واستقر فيها ، وعمل بمعزل عن الآخرين فاحتفظت اعماله بطابع مغرق بفرديته ، وبلغ التكرار في لوحاته ، المهرفة بحساسيتها والرفيقة بذوقها ، حد الاستحواذ المتسلط . كان سوتين يصور ويعيد تصوير الموضوع نفسه ، دونما انقطاع

مصور هولندي اشتهر بمناظره الطبيعية ووجوهه وطبيعته الصامتة ؛ أنتج عددا وافرا من اللوحات الرائعة على الرغم من قصر مدة انتاجه الفني ، تلك المدة التي لم تمتد الا لسنوات ثلاث تقاذفتها نوبات الهذيان والانهار فصب عبقريته وانفعالاته في اشكاله والوانه التي تطفح بها لوحاته ، وانتحر تخلصا من جنونه ، من اعماله : (آكلو البطاطا ، البوهيميون ، صورة اوجين بلوش ، الدكتور غاشه ، غرفة في آزل ، القمح الاصفر وأشجار السرو ، حقل القمح والغربان) الخ

كان فان غوخ يزحف بغرشاته زحفا ويستخدم الوانه الحارة النابضة في صورة لهب متصاعد أو صورة موجات تمور وتندفق . يعد فان غوخ رائد الحركات الوحشية والتعبيرية في القرن العشرين .

١١ - الانطباعية المتأخرة او ما بعد الانطباعية : في عام ١٨٧٤ قدمت « الجمعية المغفلة للفنانين والمصورين والنحاتين والحفارين »

للكثيرين ، في بدايتها على الاقل ، المخرج المحرر للطاقة الهدامة حتى ان العديد من الفنانين دعوها بالامنية المرجوة .

● ان عملا يعكس ، اكثر من اي عمل آخر ابداعه ماتيس ، مثل هذه الروح السلبية والهدامة كان لابد ان يكون باكورة لوحة بيكاسو الرائعة (آتسات الافينيون) التي صورها الفنان قبل لوحة الرقص بثلاث سنوات . وهذه اللوحة تصرّح عنيف الهجة

آتسات دافينيون - بيكاسو - ١٩٠٧



الخشبية ، وانفصل الفنان عنها لينجز اعماله الخاصة في التصوير والحفر . واصبح عام ١٩٣١ عضوا في اكااديمية الفنون الجميلة ، وانتحر اثر انهيار عصبي في ١٥ حزيران عام ١٩٢٨ .

١٥ - سوتين : (سميليفيك ١٨٩٤ - باريس ١٩٤٣) مصور روسي حصل على الجنسية الفرنسية . هرب في سن ١٣ عاما الى مينسك حيث درس الرسم . دخل اكااديمية فيلنا في عام ١٩١٠ . وفي عام ١٩١٣ استطاع بلوغ باريس ، حيث قابل شاغال وليجيه ودولوني وساندراس ، وارتبط بصداقة مع موديلاني ، عاد الى سيرة في البيرنه بمساعدة زبوروفسكي عام ١٩١٩ . لجأ الى شامبيني سرفيد أثناء احتلال النازي عام ١٩٤١ .

كان سوتين تعبيريا واسع الخيال ، مطلقا دائما وابدا على ذاته يعيش رؤاه الداخلية . حمل آخر معطياته الفنية امكانات في اللون لا حد لها معبرا عن ذلك بطريقة (المدرسة الحقائقية - التي تدعو الى تمثيل الحقائق برمتها) النفسية الموجهة والقاسية .

حياته . وان لم يمنح لقب رائد مدرسة الا من قبل مجموعة صغيرة من الفنانين والادباء ، ولم يكن غوغان بالنسبة لهم مبدع طرق جديدة لتطور الافكار المضمره في الرمزية فحسب بل كان في قراره بالتخلي عن فرنسا والذهاب الى بحار الجنوب للعمل والعيش فيها صدمة اخلاقية ذات شأن . فقد بعث غوغان واحيا سيادة الغريزة ، وبين قائلا :

- ليس بمقدور فطنتنا الحديثة بوضعها الحالي التناهي في خضم تفاصيل التحليل ، ادراك ماهو شديد البساطة وواضح الرؤية » .

وقد دفع غوغان بسبب موقفه هذا الجزية للرومانسية التي دفعت دائما مافي الحياة من بساطة الى مرتبة العبادة ، بيد انه كان مستعدا للسير فدما الى ابعد من ذلك ، فأعاد البحث والتنقيب عما في الشعب البدائي ، المحافظ على موروثاته الثقافية العشائرية السابقة للمسيحية ، من مزايا وخصائص ، يعتقد ان المجتمع الاوربي المعاصر قد افتقدها نهائيا ، كان غوغان ، بناء على ما تقدم ، واحدا من بين المؤسسين لعبادة البربرية التي انتشرت في الاوساط الثقافية اللاحقة ، عشية الحرب العالمية الاولى .

● ان لوحة « الرقص » لماتيس متأثرة في آن معا برؤيا غوغان الخاصة . وبمفهوم اكثر شمولاً ، بالاحساس الذي كان ماتيس يتقاسمه مع الكثيرين من معاصرة : « انهم يعيشون في مجتمع بدالهم معدا ومالوفا للموت فيه ، الى درجة بات فيها هدم العديد من الاشياء ضروريا قبل التفكير بإعادة بناء الفن انطلاقا من اصوله . ان الحرب نفسها المسببة لهذا القدر من الخراب والتحولت في بنيان المجتمع كانت تجسد

عشر وانتصرت في القرن التاسع عشر لتم اوروبا قاطبة ، وتمثلت رومانسية التصوير بالفنانين : (ديلاكروا : مذبحه شيو متأثرا بلوحة غويا ، الثاني من ايار ، وجيريكو : طوف الميدوزا ، تورنر ، ترانيزي) الخ ...

١٣ - التعبيرية : مدرسة فنية سعت لمنح العمل الفني أقصى درجات الطاقة التعبيرية . ونخص بالذكر الفنانين (آنسور ، مونش ، رود ، سوتين ، ارنست لودفيغ ، كيرشنر ، اوسكار كوكوشكا ، ماكس بيكمان ، جورج غروز ، بيرميك ، غرومر) ...

١٤ - كيرشنر : (١٨٨٠ - ١٩٣٨) ، مصور الماني ولد في اشافينبورغ ، كان أبوه معماريا شجع ميوله الاولى للرسم . سافر الى نورمبرغ عام ١٨٩٢ وتأثر بأعمال دورر . حصل على دبلوم في الهندسة المعمارية وقرر ان يكرس حياته للتصوير دون غيره ، أسس زملائه في صيف عام ١٩٠٥ جمعية الجسر « Die Brücke » هدفها احياء الفن الالماني ، استفادت هذه الجماعة من الاعمال التنقيطية والفن الياباني والزنجي ، ومنحوتات جزيرة بالوس



إمرأة تعزف على القيثارة - براك - ١٩١١

وان الزعم بأن التكعبية ، قائمة في اصول الفن الحديث اللاحق برمته مابرح ، حتى عهد قريب جدا ، حقيقة لا تقبل الجدل ، ومع ذلك فان هناك العديد من التعجج والادلة تؤكد ان الامر على خلاف ذلك ، وان التكعبية ليست الا تضليلا ، ان لم نقل طريقا مسدودة .

- ١٨ - التكعبية : حركة فنية نشأت حوالي عام ١٩٠٧ . تتميز بسيطرة الاشكال الهندسية ، (براك ، بيكاسو ، غليزس ، فيون) الخ
- ١٩ - براك : (ارجانتويل ١٨٨٢ - باريس ١٩٦٣) مصور فرنسي واحد أقطاب الحركة التكعبية ، طبيعة صامتة على طريقة السوناته ، اتسمت أعماله بالطابع التجريدي وبالاقتصاد في اللون وضوابط التصميم .
- ٢٠ - بول سيزان : (١٨٣٩ - ١٩٠٦) . مصور فرنسي ، له مكانة رفيعة في الفن الحديث . تعلم على بيسارو الذي ساعده على عرض بعض أعماله في معرض الانطباعيين في ١٨٧٤ . يمتاز بألوانه الحية وتعمقه في الظلال . له روائع زيتية ومائية وسما في رسم المناظر الطبيعية ولا سيما لاقليم بروفانس .

للتعبير عن السخط والاستياء ، ان كل ما فيها يدفعنا الى افتراض أن هدف بيكاسو الرئيسي منها ، تحقيق عمل فني يجد فيه مشاهد من الطبقة الوسطى ، أيا كان هذا المشاهد ، بشاعة لا تحتل ، ويتبدى هذا الاهتمام من خلال العنوان ، الذي يرجع في الاصل الى عمل من اعمال الشاعر اندره سالون ، تمثل آنسات الافينيون بالحقيقة عاهرات شارع افينيون الكريهات في مدينة برشلونة مسقط رأس بيكاسو .

وغالبا ما يزعم مؤرخو الحداثة التقليديون ان من أشد مظاهر آنسات الافينيون دلالة لم يكن ذلك العنصر العدائي حيال الجمهور وانما حقيقة أن هذه اللوحة قد دشنت ما أسماه النقاد « مرحلة بيكاسو الزنجية » التي أدت بدورها الى ولادة التكعبية واننا نلاحظ ، اذا ما أمعنا النظر في النساء الخمسة ، تدرجا واضحا وملحوسا انطلاقا من اليمين باتجاه اليسار ، ان رأس المرأة العارية في أقصى اليسار من اللوحة ليس الا تمجيذا واحياء للوجوه البولينية المميزه لآخرات اعمال غوغان ، أما الوجهان في أقصى اليمين فانهما مغييران تماما وقد استوحاهما الفنان ، دون ادنى شك ، من الاقنعة الزنجية التي اخذت تجتذب انتباه فناننا الطليعة المفعم حماسة ، ان النزوع للظهور بهظهر « البربري » هذا أكيد ولا لبس فيه اطلاقا .

ومن غرائب تاريخ الحركة الحديثة في البداية ، على وجه الدقة ، ان هذا التصوير الجاف والقبيح في واقعته قد أدى بانطبع وبشكل مباشر الى اغراق اساليب هذه المرحلة في التكلف : التكعبية التحليلية (١٨) ، ان لوحة « امرأة تعزف على القيثارة » للفنان براك (١٩) التي تعود لعام ١٩١٢ ، ومن جميع وجوها ، مثال نمطي لأعمال أنجزها يومئذ كل من بيكاسو وبراك نفسه .

- ١٦ - بيكاسو : (مالقا ١٨٨١ - موان ١٩٧٣) مصور ونحات وحفار وخزاف اسباني . بدأ حياته الفنية في برشلونة ، اقام في باريس للمرة الاولى عام ١٩٠٠ واستقر فيها بدءا من عام ١٩٠٤ .
- إن شهرة بيكاسو اوسع من ان نتحدث عنها في هذا البحث .
- ١٧ - اندره سالون : ولد عام ١٨٨١ شاعر وناقد فرنسي ، ولد في باريس ، حرر في مجلة « الريشة » ثم في مجلة : أدبية إيزوب ، التي كان غيوم أبولليز مدير تحريرها .
- نشر كتابه الشعري الاول عام ١٩٠٥ ، كان سالون صديقا للوحشيين والتكبيين وصديقا لابولينر وماك اورلان وماكس جاكوب ، دافع عن الدادائية والسريالية وساهم في جميع الحركات الفنية الهامة التي ظهرت في عهده ، قص علينا سيرته الداتية في كتابه : ذكريات لا نهاية لها .

يحتل الفن الرنجمي مكانه في الوقت الذي تصاعدت فيه التكميلية التحليلية وارتقت اذ كان من عادة فناني افريقيا البدائيين ان استخدموا اشكالا بوجهات متعددة بشكل تنفصل فيه سطوح المنحوتة ومستوياتها المختلفة فيما بينها بحدود واضحة ومرئية تماما ، كما كان سيزان (٢٠) واحدا من كبار الرواد ، فقد كان من عادته ايضا تقطيع الاشكال التي يستخدمها الى وجهات متعددة ، بيد ان الاشكال عنده كانت تنتشر فوق سطح مستو .

● قرر بيكاسو وبراك ، ابان مرحلتها الاولى في التكميلية التحليلية ، الكشف عن المدى الذي يستطيعان دفع ابحاث سيزان اليه ، فقد تملكتهما مسألة تصوير الاشكال الثلاثية الابعاد وتمثيلها في بعدين اثنين دون الاساءة الى طبيعتها الثلاثية الابعاد ، ودون السماح للمشاهد ، في الوقت ذاته ، باغفال ونسيان ان السطح نفسه كان مستويا ، واعتمد الفنانان حلا بتخليهما عن قواعد المنظور التقليدي واهمالهما بالتالي لاي شكل من اشكال نشدان الخداع البصري ، وصورا على القماش في آن معا الوجوه المتعددة للشيء الواحد . وغالبا ما منعت اللوحات التكميلية ، خطأ ، بلوحات « تجريدية » مع انها والتجريدية على طرفي نقيض ، فقد جهدت التكميلية لبلوغ الحد الاقصى للواقع الملموس ودابت في ان تكون وصفا للاشكال مفرطا في دقته وتحديده .

● بينما راح الفنانون المعاصرون يتابعون اهتمامهم بمفهوم ادخلته التكميلية ، اي ان التصوير في الحقيقة شكل من اشكال اللغة التي يمكن استخدامها لترجمة واقع ما بعبارات تختلف تمام الاختلاف عن غيرها ، وكفوا عن منح السيادة لظواهر الاشياء ذاتها . ومن الممكن النظر الى التكميلية التحليلية ، وبتناقض ، باعتبارها التجلي النهائي للفكر الطبيعي الذي طبع بطابعه فن اواخر القرن التاسع عشر ، والتطور المنطقي النهائي لتصوير الصالونات التقليدي .

● وقد انتهى ، الى حد ما ، المصورون والنحاتون في فرنسا اثر صدمة الحرب العالمية الاولى ، بالتخلي عن المواقف التجريبية التي كانوا يجولونها في السنوات العشر المنصرمة ، فاخترت التكميلية من تحليل صادر عن الشيء المرئي وانتهت الى توليف مبهم لعناصر تزيينية ، والسطوح المنضدة والمستخدمة سابقا للايحاء بالبعد الثالث للاشياء قد استعملت من الآن وصاعدا بطريقة تقليدية تماما .

● ابدى كثير ممن انضم الى التكميلية ، في الفترة الواقعة ما بين الحربين ، ميلا للعودة الى التقليد الكلاسيكي الذي كان ولفترة طويلة سائدا في فرنسا ، تقليد بوسان (٢١) في القرن السابع عشر وتقليد آنغر (٢٢) في القرن التاسع عشر ، ان تأثير بوسان ، مثلا ، :

- تكوين ذو ثلاثة وجوه - تعود الى عام ١٩٣٢ . نلاحظ في هذه اللوحة ، كما هو الحال في لوحات بوسان ، ميلا لتحويل بعض التفاصيل ، كالعيون والايدي والنهود الى رموز اصطلاحية ، خالية من اي عنصر من عناصر الملاحظة المباشرة . يبدو ان في الامر سببين : الاول ان ليجيه (٢٣) ، بصفته نصيرا للكلاسيكية ، مقتنع ان لغة فنية تنتشر بطيئا هي ، على الأرجح ، اقوى وقعا وابعدا اثرا لبث واشاعة الافكار العامة المتعلقة ، مثلا ، بالنظام والهدوء ، ولكن ذلك ايضا يترك فينا انطباعا ان الفنان - الذي كان شيوعيا - قد استحوذت عليه فكرة : ان الحداثة قد ذهبت بعيدا ففقدت اتصالها بالجماهر التي كرس نفسه لها ، ان في التوفيق ما بين الراديكالية الفنية والراديكالية السياسية صعوبة عانت منها الحداثة طيلة حياته الفنية .



سلاطنة مرسيلين - بيكاسو - ١٩٦١

٢١ - نيكولا بوسان : (فيليرس بالقرب من اندليس ١٥٩٤ - روما ١٦٦٥) مصور فرنسي ، اقام في روما من عام ١٦٢٤ وحتى وفاته . من اعماله : رعاة اركاديا ١٦٣٩ ، خطف السابينات ، انتصار فلورا ... صور بوسان بشكل خاص .. المشاهد التاريخية وامتد نفوذه على كل المدرسة الفرنسية الكلاسيكية .

٢٢ - آنغر : انظر حاشية رقم (٢٠) صفحة ٦٤ في العدد الاول من مجلة الحياة التشكيلية .

٢٣ - فرنان ليجيه : (ارجانتان ١٨٨١ - جيف سيرايفت ١٩٥٥) . مصور فرنسي من المدرسة التكميلية ، مجموعة : اشياء في الفراغ ، الراقصة الزرقاء (متحف الفن الحديث) عباد الشمس تحت (باريس ، متحف الفن الحديث) .

● يجد الدارس للحداثة ثلاثة أسباب ، على الأقل ، تدعوه للاهتمام بالمستقبلية ، أولها ان هذه الحركة اخصت ، حتى درجة الكمال ، الفكر العدائي الذي ميز الطليعة العالمية في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الاولى مباشرة . كان مارينتي وطنيا ، مغاليا في وطنيته ، مجد النزاع المسلح ، ونشد الحرب بحمية ، وكأنها شيء ما لا يد وان ينفخ دفعة هواء منعش في اهرام الماضي المتفتنة ، وقد شارك الشاعر هذا الحب للعنف فنانون وشعراء من بلدان اخرى . غالبا ما نجد مارينتي يحاهر بأعلى صوته معلنا عن آرائه امام

كيريكو والمستقبلين الطالبان . ابتكر كلمة أورفيه . . كان أبوللنيتر باختصار يشمل بالحدائة الخلافة مولما بالمستقبل بلا حدود .

٢٧ - المستقبلية : مدرسة ايطالية في التصوير والنحت والادب ، ازدهرت ١٩٠٩ - ١٩١٥ . وحاول المستقبلون تصوير حياة القرن ٢٠ المتحركة ، ومجدوا الخطر والحروب وعصر الآلة وعاضدوا نظريا قيام الفاشية .

٢٨ - **ماريتي** : ١٨٧٦ - ١٩٤٤ . روائي ، وشاعر ، وناقد
إيطالي . من أوائل الذين انضموا الى الحزب الفاشي . كتب
باللغتين الفرنسية والإيطالية . أشهر كتبه «الملك الذي يحب الجون»
١٩٠٥ ، وأسس مذهب المستقبلية الذي يجد الاندفاع في عصر الآلة .
٢٩ - **الفورتيسية** : حركة انكليزية للفن الحديث أسسها عام
١٩١٤ المصور الانكليزي وندهام لويز . كانت هذه الحركة تطمح
لتحل محل المستقبلية الانكليزية مع قبولها لمفاهيمها والدور المعطى
للآلة بشكل خاص . ان هذه الحركة ، من وجهة نظر شكلية ،
مستوحاة من التكميلية التحليلية لكنها مع ذلك انجبت فنانيين
حريدين تماما .

٣. - الطليعة : تطلق كلمة طليعة على الحركات التي تسمى الى اكتشاف ما هو جديد ، وتقديمه وتطوّر في بحثها ، والطليعة الحقيقية هي الفن الانساني .

٣١ - جياكومو بالا : (توين ١٨٧٤ - روما ١٩٥٨) مصور
إيطالي . تعرف على بيسارو خلال أحد أسفاره الى مدينة باريس

وعليها مع ذلك أن نعترف دون سعي الى نكران
خاصية افضل الاعمال التكميلية ، ان خط التطور
السائد كان يتجه كما يبدو باتجاه مغاير . ان الاورفية (٢٤)
عند (دولويه) (٢٥) المشتقة من التكميلية ، قد دعمها ،
وزاد عنها بحمية الشاعر والصحفي غيوم ابلونير (٢٦)
ولكن دولويه لم ينجح بالذهاب بتجاربه الى غايتها .
فبعد ان بدأ بأسلوب قريب من التكميلية ، اسلوب
يشدد على اهمية اللون والحركة ويتعارض مع التكوينات
السائكة ، الى حد ما ، تلك التكوينات التي كان لها
يومئذ انحطوة عند كل من بيكاسو وبراك ، انتقل
دولويه الى واحدة فقط من بين جميع النزعات الاولى
للتجريدية الصرفة ، وقد تجلى ذلك في لوحاته المصورة
ببقع لونية ناصعة التي تبدو وكأنها تتداخل فيما بينها ،
وتدور ملتفة حول نفسها ، ان « ديناميكية الحركة »
فيها هي الانطباع المسيطر في هذه الاعمال ، كما كان
الامر في لوحاته التشبيهية السابقة .

● وقد سبق دولونه في السعي الحثيث للتعبير عن الحركة وابرازها ، رواد المستقبلية (٢٧) الإيطالية انفسهم ، ولم تقلد اهمية هذه الجماعة في بداية تاريخ الحداثة حق قدرها على الرغم من اقامة المعارض التذكارية في تورين وغيرها التي اعادت اليها ، الى حد ما ، النذر اليسير ، مما تستحق ، تكمن اصالة المستقبلية في ان محرضها لم يكن مصورا .

٢٤ - الأورفية : مذهب لاهوتي فلسفي يعتمد على الروح وممارسة حياة تقشفية انتشرت في اليونان في القرنين السابع والسادس قبل الميلاد ، يقصد بها اليوم : شكلا من أشكال الفنائية يتصل الشاعر بواسطتها مع الإيقاعات التي تبث العالم وتحية . وتطلق هذه العبارة أيضا على الشعر المبهم .

٢٥ - دولوني : (باريس ١٨٨٥ - موبيليه ١٩٤١) مصور فرنسي ، بعد بداياته المرتبطة بالوحشية ، بتأثير من سيزان ، تحول الى التكعيبية ، وذهب بها الى مرحلتها الثالثة : (الاورفية - كما سماها ابولينير) . وقد دلل فيها على اولوية اللون والضوء ، والتضاد المتزامن مع ديناميكية سطوح اللون : (مجموعة مدينة باريس والنوافذ ، ايقاعات دائرية واسطوانات متزامنة) وفيها تنفصل سطوح الضوء محللة .

٢٦ - أبوللينر : ١٨٨٠ - ١٩١٨ اسمه الحقيقي غيوم دي كوستروفيتسكي ، شاعر فرنسي . ولد في روما وتوفي في باريس . لم يكن من اعظم شعراء فرنسا في القرن العشرين فحسب بل لعب ايضا دورا كبيرا في دفع الفن الحديث الذي كان في حداثة عهده آنذاك . نشر مقالاته الاولى عن الفن في (ايروبيان) عندما كان عمره ٢٢ عاما ، ساهم في جميع الحركات الفنية : الوحشية عام ١٩٠٤ ، التكعبية ، حتى انه دافع عنها قبل ان ينشر كتابه عام ١٩١٢ عن الفنانين التكعبيين . اكتشف بيكاسو وكرس له مقالا يعود الى تاريخ ١٦ ايار ١٩٠٥ ، كان صديقا للفنان دولوني ودافع عنه وعن

الفنانين انفورتيسيين (٢٩) الانكليز ، وبعض الفنانين الروس المستقلين . لم ينشد متطرفو الطليعة (٣٠) يومئذ الا قلب البنيان الاجتماعي الاوربي واسقاطه . . لم يكن مارينتي نفسه رجلا يساريا وانما كان راديكاليا يمينيا انهى حياته الخاصة ليصبح بعد قليل فاشستيا مدانا اعتبر موسولينى خلالها خصما سياسيا اكثر منه حليفا .

ومن اهم مظاهر المستقبلية انها كانت اول حركة نظمها وادركتها الطليعة التي رغبت بابتكار هويتها والتعريف بها بدلا من ان تضع هذه المهمة بين يدي النقاد ، فكانت الدعاية بالفعل من مهام مارينتي الرئيسية منظم التظاهرات المستقبلية ، في جميع اصقاع ايطاليا لينتقل بها بدءا من عام ١٩١٢ الى جميع انحاء اوروبا . . يقاس نجاح هذه الاجتماعات والتظاهرات ، بما اثارته حولها من صخب وضجيج .

وتقود اهمية المستقبلين ايضا السبب ثالث :
موهبة من استطاع مارينتي اجتذابه من الفنانين الى معتقده والوجهة التي اتخذتها اعمالهم بتأثير منه . . وقد نذر اشهر العارضين المستقبلين انفسهم لتمشيش وتجسيد الحياة الحديثة التي تميزت ، حسب رأيهم ، بالسرعة المجنونة والديناميكية الجامحة ، وهم جياكومو بالا (٢١) واومبرتو بوتشيوني (٢٢) وجينو سفيريني (٢٣) (اولئك الذين وقعوا على البيان التقني للتصوير

وانضم الى التنقيطية ، ثم تعرف على مارينتي وانضم الى المستقبلية عام ١٩١٠ ووقع مع زملائه البيان المستقبلي الاول وفي عام ١٩١٤ نشر مع دييرو بيان تجديد البناء المستقبلي للعالم .

٢٢ - اومبرتو بوتشيوني : (روجيو دي كالابريا ١٨٨٢ - سورته فيرونه ١٩١٦) مصور ونحات ايطالي اقام في روما عام ١٩٠١ ، تردد على مرسم بالا فنان التقسيمية . زار باريس وروسيا وبادوا والبندقية . اهتم بالثقافة الرمزية لـ « سيزيو » ومونش وبالثقافة الالمانية وكتابات برغسون . ووقع البيان المستقبلي الاول والبيان التقني للتصوير المستقبلي . كتب عام ١٩١٢ بحثا حول التصوير والنحت المستقبلين وانجز لوحاته المستقبلية الشهيرة وبدأ في انجاز اعماله النحتية . وفي عام ١٩١٥ ابتعد بالتدريج عن الفن المستقبلي . . وتوفي في جبهة القتال .

٢٣ - جينو سفيريني : (كورتونا ١٨٨٢ - باريس ١٩٦٦) مصور ايطالي ، غادر توسكانيا متجها الى روما عام ١٨٩٩ حيث قابل بوتشيوني في مرسم بالا . كرس نفسه للتصوير ونسخ لوحات الفنانين القدماء وقناني عصر النهضة الفلورنسين . ذهب الى باريس عام ١٩٠٦ حيث قابل موديلاني وماكس جاكوب وسوزان فلادون واوتريللو ودوفي وجماعة بيكاسو وبراك . وقع البيان المستقبلي عام ١٩١٠ . وارتبط بصداقة متينة مع جوان غري الذي قدمه الى ليونس روزنبرغ . نشر عام ١٩٢١ كتابه : من التكميلية الى الكلاسية .



سيارة سريعة - جياكومو بالا



الحركة - اومبرتو بوتشيوني



الديناميكية - جينو سفيريني

المستقبلي) ، ان لوحة : « المدينة الصاعدة » للفنان بوتشيني والتي تعود لعام ١٩١٠ ، في هذا الصدد ، تعتبر لوحة نمطية لأعمال هؤلاء الفنانين ، ان الاهتمام الذي أحس به المصورون المستقبليون حيال الحركة تم دفعهم الى النظر في مسألة التزامن ، فصوروا في لوحة واحدة مراحل الحركة المتعددة بطريقة مستوحاة من تجارب قام بها قبل سنوات المصور الفوتوغرافي ا . ج ماريه (٢٤) في تحليله للحركة تصويريا . وقد ذهبت المستقبلية ، باهتمام التكعيبية بنسخ المظاهر المتعددة للشيء الواحد وفي وقت واحد معا ، خطوة أخرى الى امام ، بان اضافت اليه العنصر الزمني . وبذلك يكون الفن الغربي قد باشر للمرة الاولى ، منذ ولادة المنظور ، بالتعبير عن الزمن في حدود اللوحة الواحدة كما ان الفنان لم يعد يقتصر على ترداد حركة واحدة مسمرة ، ولابد ان يتكشف لنا في المستقبل وقد اغتنى بالنتائج .

● وكانت المستقبلية قد ظهرت في روسيا بعد ايطاليا بوقت قصير وتواصلت في موسكو من أكثر حركات الطليعة في العالم تشابها مع المستقبلية الإيطالية سواء بأفكارها أم بطرائقها ، وتختلف الطليعة الروسية عن مثيلتها الإيطالية ، وبوضوح انها كانت أكثر اصطفاية - أكثر اعتمادا على التوفيق بين النزعات الفنية - وانها سلكت تطورا أكثر تعقيدا . فقد اجتاز أغلب الفنانين الروس وأبرزهم ، على سبيل المثال ، مرحلة البدائية المستحدثة التي قربت أعمالهم من أعمال الوحشيين ويتجلى هذا الميل في لوحات مالفيتش (٢٤) ولاريونوف (٢٥) وغونتشاروف (٢٦) كما تأثروا بسحر التكعيبية وجاذبيتها

٢٤ - مالفيتش : (كييف ١٨٧٨ - ليننград ١٩٣٥) مصور روسي . بعد مرحلته القريبة من الانطباعية المتأخرة انتقل الى الشعاعية Rayonnisme (١٩٠٨ - ١٩١٠) نشر بيان التفوقية مع شعراء الطليعة الروس ولاريونوف وغدا رائد الحركة التكعيبية المستقبلية الروسية . قدم عام ١٩١٣ لوحة « مربع اسود على خلفية بيضاء » اول انموذج من نفاذ اللوحة التفوقية . نظم معرض « ذنب الحمار » عام ١٩١٢ ، وانشغل بديكور المسرح . عرض لوحته الشهيرة « مربع ابيض على خلفية بيضاء » عام ١٩١٧ . وفي عام ١٩١٩ سعى استاذاً في المدرسة الوطنية بموسكو . نشر عام ١٩١٥ كتاب « عالم التمثيل (التصوير والرسم) وصدر عام ١٩١٧ في نشرات البواهرس وقابل في العام نفسه كاندينسكي .

٣٥ - لاريونوف ميخائيل فيدوروفيتش (ميشيل لاريونوف) : مصور فرنسي من اصل روسي (تيراسبول ١٨٨١ - فوتي - او - روز ١٩٦٤) قبل طالبا في مدرسة التصوير والنحت والعمارة في موسكو عام ١٨٩٨ حيث قابل غونتشاروف وهجر الدراسة ليعمل وحده . رافق عام ١٩٠٦ دياغيليف في باريس ، واهتم بتقديم الفن الروسي في صالون الخريف . شكل عام ١٩٠٧ جماعة الوردة الزرقاء مير

بيد ان أكثر سمات المستقبلية الروسية اثارة للانتباه هو الظهور المبكر للتجريدية الصرفة . ان تكوينات مالفيتش وتشكيلاته التفوقية (مربع احمر ومربع اسود) المصورة في بداية الحرب العظمى تطلق الفنان لتطرفية واضحة ، كما هو الامر في كل ما انتجه طيلة الاعوام الثلاثين اللاحقة فنانون الطليعة ، ايا كان ممثلها .

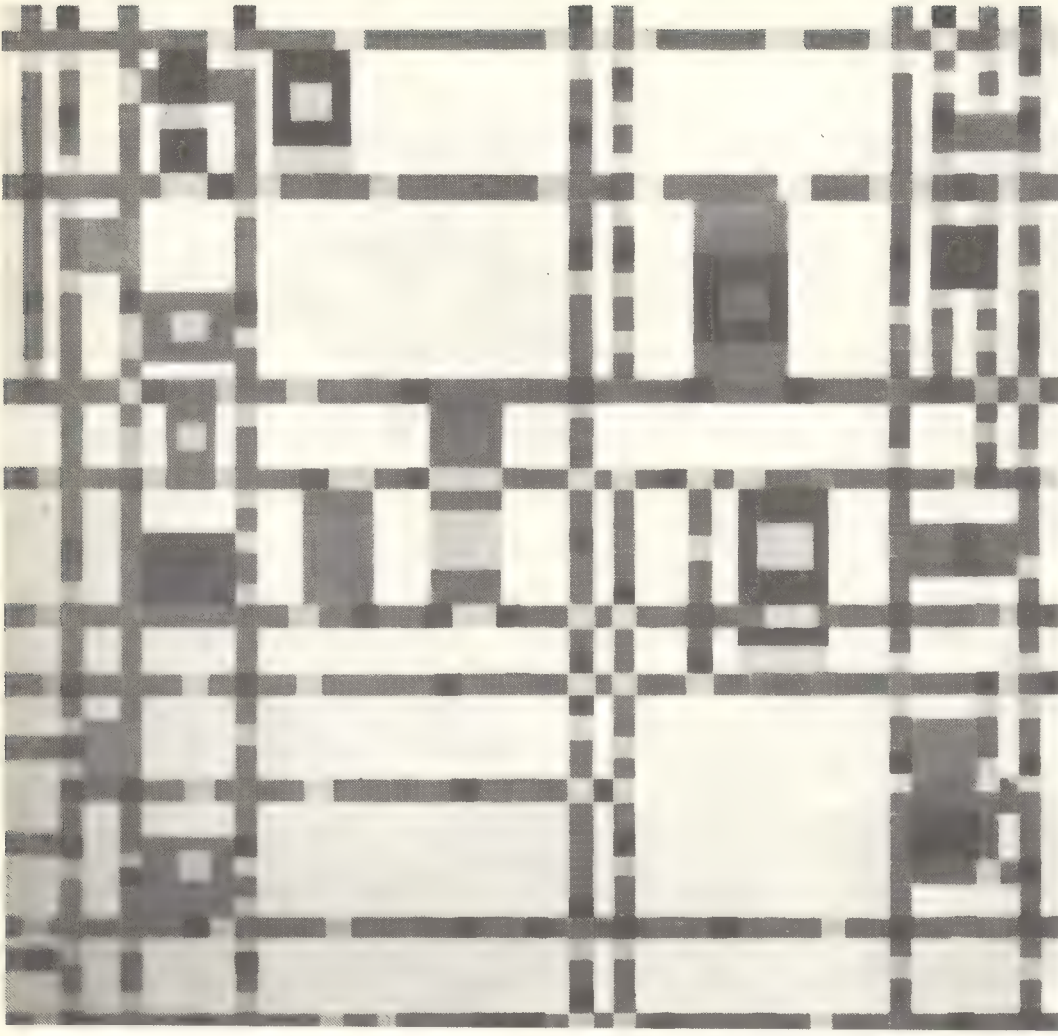
● وتوضحت الكثير من المشاكل ، التي ما برحت تثير اهتمام الفنانين الحديثين ، للمرة الاولى في روسيا طيلة السنوات التي سبقت ثورة ١٩١٧ وتلتها . واتجهت الطليعة الروسية اثر الثورة مباشرة بقيادة ثاليتين (٢٧) المنافس الاكبر للفنان مالفيتش ، نحو الالفاء الشامل للفن بانضوائها في لواء حركة جديدة ، الا وهي البنائية ، فطرح مبدأ اساسيا لها : على الفنان ان يغدو تقنيا في مجتمع تقني ، وان يستعمل أدوات ومواد الانتاج الحديث ، وقد صرح الكسي غان (٢٨) في نص هام كتبه عام ١٩٢٠ : ان بنائيتنا قد اعلنت حربها المطلقة على الفن لان وسائل الفن وخصائصه تعجز عن تقديم الشكل النسقي المناسب لوجدان واحساس وسط ثوري .

ان البنائية (٢٩) واحدة من الاتجاهات الرائدة التي سبقت مباشرة الفن التجريدي الهندسي (٤٠) الذي ما زال يمارسه العديد من الفنانين المعاصرين ، بيد ان لهذا الفن التجريدي جذورا في كل البلاد المنخفضة والمالينا ، وجدت البنائية في هولندا نقيضا ممثلا في جماعة لقببت نفسها بـ « جماعة الاسلوب » (٤١) التي تأسست عام ١٩١٧ في الوقت الذي اشتد فيه سحر الحرب ، ومن اشهر الفنانين المرتبطين بهذه الجماعة بييت موندرين (٤٢) الذي تأثر بالتكعيبية التحليلية ، بعد ان

من خلالها عن أفكاره في مجلة توازون دور . واشترك في عدم معارض واعد لها - معرض ذنب الحمار - الهدف - ...

رحل الى باريس عام ١٩١٤ مع دياغيليف وعرض مع غونتشاروف عند ابولينير المدافع بعناد عن « الاشعاعية » عاد الى روسيا عند نشوب الحرب واشترك بمعرض « السنة » قبل ذهابه الى سويسرا . هجر التصوير ليعمل في ديكور الباليه . صمم ونفذ العديد من الديكورات المسرحية : ديكور والبسة بالباليه بورسعيد - الحكايا الروسية - الثعلب - الباليه الروسية - السيمفونية الكلاسية لبروكوفيف - وقد اشترك في عدة معارض فنية خلال هذه الفترة . اصيب في اخرايا حياته بشلل نصفي اضطره للرسم بيده اليسرى وقد دامه الموت وهو في هذه الحال .

٣٦ - غونتشاروف : مصورة روسية (لاديجينو ، قولا ، ١٨٨١ - باريس ١٩٦٢) بعد دراستها للنحت في مدرسة التصوير والنحت والعمارة في موسكو عام ١٨٩٨ كرس نفسها للتصوير . كانت كثيرة الترحال الى روسيا حيث توفيت . انضمت الى جماعة « الشعاعية » حيث وقعت البيان عام ١٨١٣ ، تركت روسيا مع لاريونوف راحلة الى باريس عام ١٩١٤ وعرضت معه عند بول غيوم . عملت في ديكور الباليه ، دون



برود واي بوجي بوجي
موندريان ١٩٤٢

وسيطرة الاحساس الخالص في الفن » .

٤٠ - في الاصل وردت عبارة هارداج وتمني هذه العبارة حرنيا « الزاوية الحادة » وابتكرها الناقد جول لانفسز في نهاية الخمسينات ، وقد قيل عنها بأنها غامضة ويرد دقيقة كما قل استعمالها في ايامنا هذه .. وهي عبارة عن تسمية اسلوبية لا يقصد منها اي حركة فنية وانما نزع من النزعات التجريدية الهندسية لما بعد الحرب . وقد استخدمت لتعني بخاصة نتاج الفنان الامريكي السورث نيللي ، ويمكن لهذه العبارة ان تطبق على نتائج الكساندر ليبر مان وكينيث نولند .

٤١ - الاسلوب : اطلق هذا الاسم على جماعة فنية وعلى المجنة التي صدرت عام ١٩١٧ في ليد (البلاد المنخفضة) على يد فان دويسبورغ للدفاع عن مفاهيم موندريان التشكيلية ، تلك الجماعة التي ضمت ايضا فان دويسبورغ نفسه وبارت فان دوليك وهوزار وفان تونجرلو والشاعر كون والمماريين اود وويلز وفان تاهوف .

٤٢ - موندريان : (امرفور ١٨٧٢ - نيويورك ١٩٤٤) مصور هولندي اشتهر على انه مؤسس الفن التجريدي الهندسي ، اشتهر بحبه للاختزال في الاشكال حتى توصل الى خطوط متعامدة والوان اساسية .

ان يتخلل عن تصوير « الحامل » . رسم عام ١٩١٤ ديكور باليه الديك الذهبي وصمم ثياب الراقصين (للموسيقار رسكي كورساكوف) وفي عام ١٩٢٢ باليه اعراس الفجر ، والستار عام ١٩٢٣ - واعراس لسترافينسكي عام ١٩٢٦ - وقد ساهمت خلال تلك الفترة في معارض لاريونوف جميعها كما اشتركت عام ١٩٤٨ في معرض « الشعاعية » وفي معرض دياغيليف عام ١٩٥٤ في لندن .

٣٧ - تاتلين فلاديمير لوففرا فوفيتش تاتلين : مصور ونحات ومعمار روسي (خاركوف ١٨٨٥ - موسكو ١٩٥٣) سافر الى باريس عام ١٩١٣ تشر اعماله الى ولادة البنائية المناهضة لتفوقية مالفيتش ، ادار المراسم الاختبارية في موسكو ثم في بطرسبورغ عشية ثورة ١٩١٧ وصمم بين عامي ١٩١٩ - ١٩٢٠ ماكيت « نصب الاممية الثالثة » البرج الحلزوني بكتله الدائرية ذلك البرج الذي يتجاوز بمراحل ارتفاع برج ايفل ، وهو النموذج الاول للفن الحركي .

اهتم تاتلين بعد ذلك بالمرشح والسينما وبمشروع الآلة الطائرة .. الى ان انتصرت الواقعية السوفيتية عام ١٩٣٢ فقيع في الظل .

٣٨ - الكسي غان : احد اهم رواد الحركة البنائية في بدايتها في الاتحاد السوفياتي .

٣٩ - البنائية : « اسلوب تعبيري اوجده بفسنره . قال مالفيتش بشرح هذه الحركة : اني اقصد بالتفوق ، تفوق

بدأ حياته الفنية رمزيا ، وذلك أثناء اقامته في باريس ، التي بدأت عام ١٩١٠ وانتهت عام ١٩١٤ . وبعد أن ابتعد عن بلده بسبب تصاعد الحملات العدوانية . أخذ موندريان بالتطور متجها نحو اسلوب هندسي صرف بمعزل عن أي اعتماد على الأشخاص او المناظر الطبيعية ، وانتهى به المطاف عندما بلغ مرحلة أصبحت فيها العناصر الشكلية بسيطة الى اقصى الحدود ، شرائط سود ضيقة تقسم سطح اللوحة الى خانات (اسود وبيض ورمادية) بالإضافة الى الالوان الثلاثة الاساسية وفي احريات حياته كان على موندريان المنفى الى امريكا ان يبرهن على ان - في اسلوبه - الأدنى - قدرة على التطور غير متوقعة وتشهد على ذلك لوحته الرائعة « برودواي ٠٠٠ بوجي ووجي » التي انجزها حينئذ في الولايات المتحدة . وكان لآخريات اعماله الفنية قصب السبق على بعض ابتكارات الفن الحركي كما بعد الحرب .

وكان من بين فناني جماعة الاسلوب في هولنده وفناني الباوهاوس (٤٢) التي تأسست في فيمار عام (١٩١٩) علاقات وثيقة . استقر هدف جماعة الباوهاوس على انجاز فن نهجي علمي ينسجم والوسط التقني الحديث ، مثلهم في ذلك مثل البنائية ، فتوصلوا شيئا فشيئا الى الاعتقاد بان الفنون الجميلة لم تكن مطلقا الا اشكالا تجريبية للرسم الصناعي ، ويتكشف ميلهم هذا واضحا في بداية العشرينات في اعمال واحد من بين أكثر رواد الباوهاوس نمطية .

● بيد أن أي فن تجريدي لم ينزع الى التفضية ، حتى الباوهاوس . ويصح هذا بخاصة على نتاج كاندينسكي (٤٤) الذي ارتبط بهذه المدرسة ارتباطا وثيقا ، اننا نجد في كاندينسكي الشخصية الرئيسية لان بمقدوره ان يفخر ، أكثر من أي كان ، بكونه مبدع الفن التجريدي الصرف ، ومع ذلك فان للتجريد عنده معنى شديد الاختلاف عما اتخذه من معنى بعض من زملائه ، اذ كان التجريد بالنسبة لهم وسيلة هدفها تجريد الفن من صفة القداسة لجعله دنيويا ، اما التجريد بمفهوم كاندينسكي فقد كان ، على العكس من ذلك ، ذريعة لابرار المضمون الروحاني والصوفي للفن والتشديد عليه . فالفن بالنسبة له : طريقة في التعبير عن هويته الذاتية مثله في ذلك مثل سوتين .

● ولد كاندينسكي في موسكو عام ١٨٦٦ ، الا انه بدأ في ممارسة التصوير باقترابه من الثلاثين من عمره ، غادر روسيا وذهب الى المانيا حيث درس في ميونيخ بتوجيه من الفنان الرمزي فرانز فون ستوك (٤٥) ليشتهر بعد حين باعتباره قائدا للطليعة وموجها لها . يجتمع في نتاجه تأثير حركة الفن الجديد الالمانية وتأثير الوحشية . درس ايضا النظريات الخاصة باللون وفقا لمدرسة بون آفن الفرنسية . وقادته دراساته التي

الاستنتاج : ان لابد لـ « الضرورة الصميمية » الذاتية ، وأن تكون القانون الوحيد للفنان : « لا يمكن لتناغم الاشكال والالوان ان يرتكز الا على شيء واحد : الاتصال المتعمد مع النفس الانسانية » . وبدأ كاندينسكي بالابتعاد رويدا رويدا عن الفن التشبيهي ، وصور في عام ١٩١٠ اولى تكويناته التجريدية الصرفة ، ان هذه الاعمال المرتجلة الاولى انفجارات فرحة لشعوره الصوفي ؟ الا انها لم تجد ما يبررها في بعض التزامات الفنان حيال المجتمع بل في واجبه حيال نفسه وفي حاجته الى كشف النقاب عن النواة الداخلية لكنونته الذاتية .

وغدا اسلوب كاندينسكي بتأثير البنائية ، حتى قبل انضمامه الى الباوهاوس - وقد حدث ذلك عام ١٩٢٢ - أكثر انتظاما ، وأقل غنائية ، بيد أنه لم يستطع قط ان يتحول بأسلوبه الى جمالية نفعية صرفة . ان الكتيب الذي نشره عام ١٩١٢ - الروحانية في الفن - كان لابد وان يصبح مرجعا لفناني الجيل اللاحق ولاسيما في الولايات المتحدة .

● ليس الفن التجريدي من عبر دون غيره عن راديكالية جيل الحداثة الاول ، فقد ادت الحرب العالمية الاولى الى ردود فعل تختلف وما يراه فنانون اليوم عتفا غبيا ومريعا ، حتى ولو كان هذا العنف أمرا تمنو هم أنفسهم أم زملاؤهم ان يزداد تأججا . فقد تلت الطاقة المتفائلة للمستقبلية عدمية مختلف حركات الدادا اليائسة التي حددت تاريخ ولادتها في الوقت الذي بلغت فيه الحرب ذروتها . كانت مدينتا زيورخ ونيويورك - المدينتان القائمتان خارج منطقة النزاع - من أشد مراكز الدادا (٤٦) فعالية . وانضم الى انفجار الفعالية الجديد فنانون وشعراء من جميع القوميات ، فقد فاقت حركة الدادا بمواطنيتها العالمية مختلف الحركات الفنية التي سبقتها ، وطريقة اعادتها لاشكال الفن ، نفسها من أشد مظاهر الدادا تخريبا . .

● كان مارسيل (٤٧) دوشامب من المع الدادائيين ذكاء واكثرهم ثقافة وممن طغت أهميته ، كما يبدو لنا اليوم ، على غيره من الفنانين ، انه سليل أسرة فنية ، اخواه البكران هما المصور جاك فييون (٤٨) والنحات (ريمون ديشان فييون) وتركت لوحته : عاز ينزل السلم - اثرا عميقا وغير متوقع في صالون اموري شو في نيويورك ، فوصفت احدي الصحف هذه اللوحة المستوحاة بالتأكيد من التكعيبية - المستقبلية ، وكأنها بـ « انفجار في ورشة للصناعات الخشبية » . لقد كانت هذه العبارة كافية لصنع شهرة المصور .

● بيد أن دوشامب لم يكن ، كما يبدو ، ممن يعتد بمواهبه الفنية ، بينما تكشف فيه موهبة فيلسوف يسخر من الحداثة ، كانت أشيائه الجاهزة من أشد ابتكاراته تخريبا ، وان افضل ما نقوم به لوصفها



قاسيائي كاندينسكي

جنطوط سوداء ١٩١٣

٤٤ - كاندينسكي : انظر العدد الاول من الحياة التشكيلية ،
صفحة - ٦٨ - حاشية رقم - ٢٠ .
٤٥ - فرانز فون ستوك : مصمم ديكور ومصور ورسام الماني
(١٨٦٣ - ١٩٢٨) مارس أيضا النحت والعمارة - بنى فيلا في
ميونيخ بأسلوب كلاسيكي جديد وتحولت عام ١٩٦٨ الى متحف
اختص بعرض اعماله .

٤٣ - باوهاوس : مدرسة للفن بألمانيا ، احدثت انقلابا في
التعليم الفني بجمعها بين الدراسات الفنية الخاصة وتعليم الحرف .
اسست ١٩١٩ بغيرمار ، وكان مديرها والتر غروبيوس وطرقت كل
مجالات التعليم الحرفي، ودرست مشكلات الصناعة في الانتاج الجماعي .
قوبلت بمعارضة شديدة لاجلها وأغلقتها الحكومة الالمانية نهائيا
(١٩٣٣) ولكن الافكار التي نشرتها عن العمارة والصناعات لقيت
ص. اذ نقل عنها معهد شيكاغو للتصميمات نظرياتها الدراسية .



هو أن نعود ، على نحو ما ، الى مبتكرها نفسه . . » قال أحد اصدقائه المقربين : ان الحياة بالنسبة لمارسيل دوشامب دغابة سوداوية لاستحق مشقة تقصيصها ، التعمق فيها ، وليست عبثية الحياة المطلقة والطبيعة المحتملة لعالم مجرد من اي قيمة ، بالنسبة لذكائه الفائق ، الا نتائج منطقية لمقولة ديكرت : انا افكر فانا موجود . . »

● ويتوكيد دوشامب على ان بإمكان اي شيء ان يتحول الى عمل فني عن طريق عنونه فقط ، وعرضه على الجمهور كما هو ، يكون قد اطلق العنان للريحة ساخرة هدامة ، ومن الممتع حقا ان يعرض الفنان ، مثلا ، في معرض اقامته الطلبة مبالغة من البورسلين بتوقيع (ر . موت) ونستمع الى زملائه واعضاء لجنة التحكيم بعد ذلك وهم يتكبرون لآرائهم الذاتية الاباحية .

● ومع ذلك فان الاشياء الجاهزة تطرح علينا سؤالا هاما :

كيف نتحقق أن في الاشياء الجاهزة بالفعل عملا فنيا ؟ قدم دوشامب في هذا الصدد جوابا مشوشا : « اننا نعتبر الشيء الجاهز عملا فنيا لانه سبق لنا ان استعدنا لفعل ذلك ولاننا قد قبلنا مسبقا أن الشيء المعروض يخص فئة استثنائية » والحق دوشامب على ان اختياره للاشياء الجاهزة في الواقع « لم تمله عليه قط متعة جمالية ، بل كان صادرا عن رد فعل استخفاف بصري وغياب كلي للذوق ، رديئه وجيده . . . اجمالا ، انه خدر عام » . كان دوشامب يهدف ، على نحو ما ، الى قطع الطريق في وجه موازين الحكم الجمالي القائمة تقليديا . ومنذ ذلك الحين لم يعد بمقدور الحال أن تستقيم .

وساعدت العدمية على استمرار الدادائية لتأثر الاخيرة البالغ بها ، وقد سبقت الدادائية ، في مناطق اخرى من العالم ، دلالات مرشدة كان بمقدور الفن أن يسر على هديها ، من أهم تلك الدلالات ما قدمه لنا التصوير الميتافيزيقي الذي بدأ على شكل تعبير شخصي للفنان الايطالي الشاب جيورجيو دي كيريكو (٥٠) نحو عام ١٩١١ أو ١٩١٢ ، والذي برز طيلة سنوات الحرب مما أدى الى ظهور حركة فنية بعد قبول كيريكو بانضمام الفنان المستقبلي كارلو كارا اليه ، ورغب الفنانان القيام باحياء رصانة التصوير الكلاسيكي وهدوءه - احدى الخصائص التي حاول المستقبليون هدمها والقضاء عليها - كما أدرك الفنانان ، في الوقت نفسه ، ما أصاب غواطف الانسان وأحاسيسه من تحول عميق . قال كيريكو : « اننا نستخدم التصوير في سبيل خلق نفسية ميتافيزيكية جديدة للاشياء » وغالبا ما كانت تكمن في الرصانة الجلية للعالم المرئي الذي

هارية شغل على السام - مارسيل دوشامب ١٩١٢

٤٦ - الدادائية : مدرسة في الفن والادب أسسها الشاعر الفرنسي تريستان تزارا (١٨٩٦ - ١٩٦٣) في سويسرا سنة ١٩١٧ م . وتتميز هذه المدرسة بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير . وقد اعتبرت ضمن وظيفتها الكبرى التخلص من كل ما يعوق الحرية المطلقة ويكبح جماح التلقائية في التعبير والابداع . ولقد اختلفت زعمائها فأسس اندره بريتون الحركة السريالية .

٤٧ - مارسيل دوشامب : انظر العدد الاول الحياة التشكيلية صفحة - ٦٦ - حاشية رقم (٣٤) .

٤٨ - ٤٩ جاك فيون - وريمون ديشان فيون :

ريمون ديشان فيون . (دانفيل ١٨٧٦ - كان ١٩١٨) نحات فرنسي . هجر الطباعة ليعمل في النحت . اما (جان فيون) فمصور وحفار فرنسي (دانفيل ١٨٧٥ - بوتو ١٩٦٣) .

ابتكره المصورون الميتافيزيقيون آثار القلق والكابوس وما يتسلط عليه من هواجس ، ذلك أن هذا العالم ، شاء الفنان أم أبى ، يوح بالمظاهر الخفية لطبيعته الخاصة ويفضحها .

وبقي على سريالية ما بعد الحرب أن تحول هذا الكشف الى نظام منطقي وتشيد وفق المبدأ ، افتتحت السريالية بأعمال فرويد وأرادت أن تستخدم الفن للكشف عن عالم اللاشعور الخفي .

● أسس ماكس إرنست (٥٢) فريقا من الدادائيين في كولونيا عام (١٩١٠) واستقر في باريس عام (١٩٢٢) وغدا بحق أول مصور سريالي . ان لوحة : « طفلان يهددهما عندليب » من أكثر أعماله السريالية الأولى شهرة . عاد الفنان ، من الناحية التقنية ، الى التكعيبية التحليلية باستعماله الكولاج (٥٣) (اللقق) لكننا نستطيع بالإضافة الى ذلك ، مقارنة أعماله بأعمال فنان ألماني دادي آخر ألا وهو كورت شيفترز (٥٤) ، وعلى الرغم من ذلك فقد كان هدف إرنست مختلفا تماما ، سعت التكعيبية الى التشديد على توزيعها ما بين الواقع المصور والواقع الفعلي عن طريق تدخل مفاجئ للواقع الثاني في الأول . يحاول شيفترز أن يعيد للأشياء التي أبعدتها التصوير باعتبارها أشياء قادرة نافلة - بطاقات النقل القديمة وقصاصات ورق الصر - وذلك بأعادتها الى اللوحة وتنظيمها في الفن ، وأراد إرنست بعمله هذا أن يضعنا وجها لوجه أمام عالم غني بالتشكيلات المثمرة بل والمفاجئة وقد اختيرت الأشياء التي يستخدمها باعتبارها صورا ، من جهة ، ولأنها ذات قيمة ، من جهة أخرى .

● بما أن السريالية قد شددت بمثل هذا الشكل على تلقائية وحس الوعي الباطن فربما يكون مدهشا أن نلاحظ اكتفاء وتمسك بعض أكثر فنانها شهرة بتقنية تقليدية حتى بدوا وكأنهم قد أهملوا قسما

٥٠ - دي كيريكو : مصور إيطالي (فولو ، اليونان ، ١٨٨٨) تعرف عليه أبولينير منذ ١٩١١ ، يعتبره السرياليون من كبار الرواد .

انظر كتاب « الفن في القرن العشرين » صفحة ١١٢ .

٥١ - كارلو كارا : مصور إيطالي (كورائنتو ١٨٨١ - ميلانو ١٩٦٦) أحد باعشي المستقبلية ثم التقى بالفنان كيريكو وغدا متعصبا للميتافيزيقية منحمسا لها .

٥٢ - ماكس إرنست : مصور فرنسي من أصل ألماني (بروهل ١٨٩١ - باريس ١٩٧٦) سريالي . كان في أوائل أيامه من رجال حركة الدادا . تتوزع أعماله في متاحف العالم : متحف الفن الحديث بنيويورك .

٥٣ - كولاچ : (تلصيق) طريقة في التصوير تلصق فيها أشياء على اللوحة أوجدها براك وبيكاسو عام ١٩١٠ .

« معجم مصطلحات الفنون »

لا بأس به من ابتكارات العهد الفانت وابداعاته . ولكن المصورين دالي (٥٥) ورينه ماغريت (٥٦) قد صمما على اظهار رؤاهما واضحة جلية قدر المستطاع فاختارا للتوصل الى ذلك طريقة كان لهما كبير الأمل في أن تكون بالنسبة لنا سهلة المنال ، وذلك ما دفع فنانا مثل ماغريت للمحافظة على أسلوبه السكوني طيلة حياته الفنية . فلم يكن التصوير بالنسبة له غاية في ذاته بل كان ، وببساطة ، وسيلة اتصال لا غير .

● رأى بعض السرياليين البارزين أن على الفنان المحافظة على خصائص التصوير الملازمة له والتمسك بها . من هؤلاء جوان ميرو (٥٧) ، اذ تكشف لوحته : بيت هولندي من الداخل ، عن معالجتها لمسائل الفراغ ومعضلاته التي تدين بالكثير للتكعيبية . وتبدو في هذه اللوحة بداية أسلوب ميرو - أسلوب كان لا بد من تطويره فيما بعد - انه طريقة في التصوير تشبه الكتابة الى حد بعيد ، بالإضافة الى الاشكال الرمزية المنتشرة على القماش كمجموعة من الحروف الهيروغليفية ، ولكن هذا الميل سيتكشف لنا في فن ما بعد عام ١٩٤٥ وقد أفعم بالنتائج .

● ان ما يهمنا في هذه الحالة ، ليس ما بلغ اليه بعض السرياليين من تطور شخصي ، أيا كانت شهرتهم ، وإنما يسترعي انتباهنا طبيعة الحركة السريالية نفسها . ان تاريخها الذي أحاط بالشعر والسياسة كاحاطته بالفنون البصرية قد توثق بالمستندات وان غلب تفسير وقائعه التناقض .

● تأسست السريالية رسميا عام ١٩٢٤ مع اعلان بيانها الأول ، انه وثيقة هامة أهمية البيان المستقبلي الذي صدر عام ١٩٠٧ . واليكم كيف حدد البيان كلمة « السريالية » وعرفها : « آلية نفسانية ذاتية ، يقصد بواسطتها ايضاح وظيفة التفكير الحقيقية ، سواء كان ذلك بصورة شفوية أو كتابية أو بأي شيء آخر ، انها

٥٤ - كورت شيفترز : مصور ونحات وكاتب ألماني (هانوفر ١٨٨٧ - أميليزيد ، بريطانيا العظمى ١٩٤٨) ساهم بشكل خاص مع الطليعة وبخاصة في حركة الدادا .

٥٥ - دالي : (١٩٠٤ -) مصور إسباني من المدرسة السريالية . مارس الاتجاه المستقبلي والتكعيب قبل أن يهجر الفن التجريدي ويتجه الى السريالية . يمتاز بمقدرة فائقة على الرسوم التي تعبر عن الأحلام التي تغدق ضد المعقول والانفعالات المكبوتة والعقل الباطن . اشتهر في أمريكا بلوحته « الحاح الذكرى » وفي ١٩٤٠ ذهب ليعيش في أمريكا . ادخل الفن السريالي في الأفلام والاعلان ورقصات الباليه .

٥٦ - ماغريت : انظر العدد الأول من الحياة التشكيلية صفحة (٧٣) حاشية رقم (٣٩) .



مساحة إيطاليا
جيورجيو دي كيكو

الفن الحديث قط للناس كافة ، وزد على ذلك ما كانت عليه حال الفن الرومانسي ، لكنه توجه منذ بداياته الى الاقلية الموهوبة بنوع خاص ، تلك الاقلية التي اعتادت السيطرة في جميع الميادين مما دفع انجماهير الى ان تجد في الفن الحديث خطرا يهدد حقوقها لانه فن موقوف على اصحاب الامتياز والطبقة الارستقراطية بالفطرة . واخذ الجمهور ، شيئا فشيئا ، يعرض عن وجهة النظر هذه وفقدت شعبيتها ، ان لم نقل انها اصبحت والجمهور على طرفي نقيض .

٥٨ - جوان ميو : مصور ونحات اسباني (برشلونة ١٨٩٣)
احد كبار السرياليين الذين اتجهوا اتجاها تجريديا رمزيا خاصا .
٥٨ - لوي اراغون (١٨٩٧ -) شاعر وروائي وصحفي فرنسي كان من انصار الدادية والسريالية حرر جريدة « سي سوار » الباريسية ، واشترك في المقاومة السرية الفرنسية في الحرب العالمية الثانية . من رواياته « اجراس بازل » (١٩٣٤) و « هي السكن » ١٩٣٦ و « القرن كان صفرا » ١٩٤١ واحسن شعره هو ما نظمته خلال الحرب العالمية الثانية ، ديوان « القلب المنفطر » ١٩٤١ و « مينا الزا » ١٩٤٢ . انتخب في عام ١٩٦٧ عضوا في اكااديمية غوتكور وتولى عن منصبه في السنة التي تلت .

٥٩ - اندره بريتون : كاتب فرنسي (١٨٩٦ - ١٩٦٦) اب لجيل اراد « تغيير حياته » ، ومؤسس ثقافة جديدة ، كان لبريتون ، وبشكل متناقض ، حبا للاصول والاستمرارية ، فن البدائيين والمجانين والاطفال تابع الفن الحديث وكتب عنه ، وائر على السرياليين .

املاء يملئها التفكير بمعزل عن أي رقابة يمارسها العقل وخارج كل شاغل جمالي او اخلاقي » . كان لا بد لهذا التعريف أن يتسع حتى زعم البعض أن التشويه قد اصابه بفعل الجهود التي بذلت لدفع الحركة وزجها في الاحداث السياسية ولا سيما بما كان يجري آنئذ في روسيا ، كان في انفصال الشاعر لوي اراغون (٥٨) عن زملائه وانخراطه كليا في القضية الشيوعية نقطة تحول حاسمة في مجمل تاريخ هذه الحركة . واظب اندره بريتون (٥٩) « بابا » السريالية المعروف ، ساعيا لاكتشاف مظهر سياسي ليسار ينسجم ومبادئه الجمالية والفلسفية الذاتية لكنه اخفق تماما ، وبقي السرياليون ، كالوحشيين والتكعيبيين قبلهم ، خاضعين لصفوة المجتمع والنخبة الفنية .

● قدمت لنا السريالية والبنائية ، وبسبل مختلفة ، الشواهد الاولى على ما في الفن الراديكالي والسياسة الراديكالية من تناقض صريح . تلك السياسة التي كان لا بد من استمرار تسلطها على فئاني الحداثة الملتزمين في الفترة اللاحقة لعام ١٩٤٥ . ومن المفيد ان نذكر ، في هذا انصد ، ما كان قد صرح به الفيلسوف الاسباني اورتيغا دي كاسيت (٦٠) منذ خمسين عاما بالتحديد حول هذا الموضوع أي في الفترة التي لم تتوفر فيها لدي كاسيت من عناصر الحكم وابداء الراي الا ما انتجته التكعيبية ، وما تفرع عنها ، اعلن دي كاسيت في بحثه الشهير « تجريد الفن من صفته الانسانية » قائلا : « ارى ان الصفة المميزة للفن المعاصر من وجهة نظر علم الاجتماع أنه قسم الجمهور الى فئتين : فئة تفهم الفن وفئة لا تفهمه . ما كان

الموهبة المجاهدة

مارتيروس ساريان

بقلم : ابراهيم الجرادي

ولقد اعطت هذه المدينة ، ومنذ اوائل هذا القرن عدداً غير قليل من رجال الثقافة الارمنية ، ففيها ولد وعمل طويلا الكاتب التاريخي الكبير ، والثوري . . (ميكائيل نالهاديان) والاخوان (روفائيل وكيروفني باتكانيان) ، الاول شاعر ارمني عظيم ، والثاني استاذ « الارمنيات » ، وبروفسور جامعة بيتربورغ .

وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، تكوّن في المدينة مركز الدراسات الارمنية الروحية ، محورا تنشيطيا ثقافيا كبيرا . كما كانت هذه المدينة مجال عمل وابداع اللغوي الكبير (د. اجاريان) ورجل الادب المعروف (ي. شاغ-عزيز) والفنان (اغاجانيان) وابن ناخيجيفان الرسام ، ذائع الصيت آرتسبانيان ، والمرحى كيجيكا والكاتبة الاجتماعية مارغاريتا شاغنسيان . . وغيرهم .

ووسط هذه الحال الابداعية الاجتماعية ذات الخصائص النضالية الثورية ، وفي جو منعم بالخضرة ، والانهار ، والاعشاب الطويلة ، والجبال المتلاصقة المتوجة ولد (مارتيروس ساريان) ليبقى طويلا يؤرخ لمحيطة الاجتماعى والفنى لوحات وكتابات (في كاتالوج ، ابداعات م. س. ساريان) . موسكو ١٩٣٦ و (طريقي) . مسودات محفوظة ، على سبيل المثال وفي عام ١٨٩٥ انتهى ساريان دراسته في معهد متوسط ، وعمل في مكتب للاشتراكات في الصحف والمجلات ، وفي عام ١٨٩٧ غادر الى موسكو ليعيش مع الفنان (آرتسا تابانيان) طالبا ثم متخرجاً من المعهد الفنى (١٩٠٣)

ولد (مارتيروس سيرغييفتش ساريان) في ٢٨ شباط ١٨٨٠ في (ناخيجيفان) قرب روستوف - نادانو (اصبحت في الوقت الحاضر جزءاً من المدينة يسمى بـ « الحي البروليتاري ») .

تأسست هذه المد ١٧٧٩ إبان حكم كاتيرين الثانية . وكانت تضم سبية من سكان ارمن ، قدموا من القرم . وفي منتصف القرن التاسع عشر اصبحت ناخيجيفان مركز حركة تجارية ناشطة ، تقوم ، اساساً ، على تبادل تجاري مع تركيا ، وخصوصاً مفايضة القمح بحاجيات اخرى . ولكن (ناخيجيفان) تراجعت عن دورها هذا للمدينة الناشئة جديداً ، والتي قامت قربها : راستوف - نادانو . منذ خمسينات وستينات القرن التاسع عشر و (ناخيجيفان) واحدة من المراكز الثقافية الارمنية الكبيرة ، على الرغم من كثافتها السكانية القليلة قياساً الى المدن الاخرى هناك (٣٠-٤٠ الف نسمة) .



الفنان بريسته
١٩٠٢

ان من النقاط الهامة ذات الدلائل التي تشير لبداية تشكل الفنان العملي كانت في عمله ، مدة سنة ونصف في مرسوم الفنان (سيروف) وربما كان ذلك انعطافا في خلق المحطات الاساسية في توجه الفنان الابداعي ، حيث رفض التقدم للدبلوم بعمل تخرجي اكايمي ، واكتفى بالحصول على لقب « فنان مستمع » ، ليحمله ويرتحل الى بلده ارمينيا التي اذهلته والقفقاز بجمالها الذي لم يفارقه حتى وهو يعيش في موسكو حياة فنية غنية موزعة بين ارتياد المسارح والمعارض وبين حضور الامسيات الادبية والبحث الدائم عن خصوصية وانتماء فنيين .

لقد أرخت هذه المرحلة لقلق ساريان الفني عبر بحثه عن اشكال جديدة تجلت ، فيما بعد ، في « عند البحر » (١٩٠٣) ، « الجبال الساطعة » و « في

ومشاركها في اعمال الرسم الذي يقوده الفنانان المعروفان (ف. سيروف) و (ك. كاروفين) .

في هذه المدرسة التي كانت محورا من محاور النشاط الفني في روسيا درس ساريان على ايدي اكبر فناني روسيا ذلك الوقت امثال : (غورسكي) و (باكشيف) و (ارخييف) و (ميلورادوفتش) و (ستيبانوف) و (ل. باسترناك) (والد الشاعر المعروف بورليس باسترناك) ، والفنان العظيم ليفتان الذي فارق الحياة بعيد قليل من الوقت ، وحالف الحظ فيه ساريان بالعمل معه لقد تعلم ساريان في هذه الاثناء الاساسيات الاكاديمية في الرسم ، ويظهر ذلك في اعماله الاولى : « وجه امي » و « عمي » ، والعمل التخطيطي الاول الكبير ، (لوحة البقرة) الا ان فردية الفنان لم تكن قد ظهرت بعد .

الجبالي (١٩٠٥) ، وفي استخدام الحكايات والاساطير في « الاسطورة الشرقية » (١٩٠٤) ، « اسطورة السهول » (١٩٠٤) . وبهما ابتدأت مسيرة الفنان الخاصة .

وفي عام ١٩٠٥ يذهب الفنان الى موطنه ولا يستطيع العودة الا في عام ١٩٠٦ ، ليجد ان اشياء كثيرة قد تغيرت في موسكو ، فالثورة قد اخفقت وعادت الرجعية مهيمنة ، وسادت في الفن الرمزية ، والصوفية والذاتية المفرطة ، وقد تلبست ابداعات عدد غير قليل من ممثلين الثقافة والفن الروسيين ، لكن (الاعوام الرجعية) لم تستطع سد المنافذ على الحركة الثورية في روسيا بممثلها من سياسيين محترفين وفنانين وادباء ورجال فكر ، مستفيدة من جميع الاشكال المقامة والممكنة في صراعها مع الثقافة القديمة وعلى الجبهة الابداعية تشعبت الاتجاهات وتشرذمت ، حتى عادت الى كتل من شلل صغيرة ، تطمح في تأثير غاب عن تلوينها وهدفها ، ولم تفعل شيئا الا عبر محاولات مواهب لم تتمثلها تماما .

وفي هذا الجو سادت في الفن التشكيلي روح التجمعات الصغيرة المتحاربة وظهرت اتحادات فنية

الكلاوب - ١٩٠٩ - ارايان

شبابية امثال (الوردية الزرقاء) و « لدالديباري » وغيرها . وكان التناحر الاعلاني الوعائي من خصائص هذا والتجمعات ، اضافة لمواقف الفنية المتناقضة تماما ، وحيث كانت سيادة المزاج المعقد في فهم العلاقة بين الفنان والمعاصرة ، كان الفن المرتبك يبحث عن تمايز مفتعل يبتعد به عن الآخرين وتنظيراتهم ونشاطاتهم .

لقد كان ساريان يشارك في معارض (الوردية الزرقاء) مع مجموعة من رفاق الدراسة ، ولكن بحثه عن (الشكل البسيط) ، كان يغير من مضامين لوحاته مع غلبة روح الحكايات والاساطير على جل اعمال تلك الفترة : « الحرج المقدس » (١٩٠٩) ، « بحيرة السحر » ، « مفاتيح الفخر » (والاخيرتان من اعمال ١٩٠٦ الهامة) ، وحيث يعترف الفنان نفسه بتأثير الشرق ، هذا الذي قاده الى انجاز اعماله هذه ، دون ان يلغي طموح اللوحة نحو التشكيل الفانتازي ، من موقع لا يقطع الصلة مع الواقع ، الذي منحه استخدام الوان شرقية متألقة وساطعة .

* * *





شارع في الظهيرة - ١٩١٠ (المسطنطينية)
ساريان

لقد كان عام ١٩٠٩ في حياة ساريان الفنية ، شاهد ابتعاد مضامينه عن الفانتازيا - الاسطورية ، واتجاهها الى مواضيع الواقع المحيط ، دون الخلاص التام من ماضيه الفني المرتبط بـ (الوردة الزرقاء) ، حيث تبقى روح التخيل ماثلة بوضوح في بعض لوحاته ، كأن تركض في الشوارع الضيقة طيور فانتازية لا اسراب نعامت ! انها الحالة التي جاءت بلوحة (الكلب الراكض) (١٩٠٩) ذات العمومية المتطرفة . فالكلب الراكض في اللوحة ليس الا « سولييت » يعثر ظله الازرق ، ضمن خليفة الشمس الحارة ، وبالوان بهية واقعتها تأتي من ذهنية الفنان . وضمن هذا الاطار ، وفي العام نفسه يرسم ساريان واحدة من اعظم لوحاته : « الضباع » . ليبدأ معها تشكل جديد في فن ساريان عموما ، تتغير فيه الطرق والوسائل تدريجا يستفز اخيرا ويصبح من خصائص فنه . هذا التوجه يأتي من تآثر واضح بالفن الفرنسي الجديد ، الذي يتفاعل ساريان معه ، ويستغل من خلاله بعض وضعيات التعبير فيه ، لتوطد علاقته مع التجارب التشكيلية الاخيرة في الفن الفرنسي وخصوصا مع فناني امثال مايتس .

ان بحث ساريان الفني يقوده في هذه الاعوام الى تزمينية - زخرفية وحلول فنية تقوم على التناقض اللوني ، وفي هذا بالذات تظهر استفادته من الفن الغربي ، استفادة هي ، بالاصل ، بعيدة عن النقل الآلي لان مزاج لوحاته ظل يحتفظ بخصوصيته وتميزه .

* * *

ان بواعث ودوافع ساريان في اللوحة تعتمد في اكثرها على تفاعله الحسي مع الواقع المعاش ، وتأثره بما يبعث في العين الارتياح ، وفي القلب مسرة واعادة التكوين الذي يصبغ بالرؤية الفنية ، وباساليب الفنان الخاصة في تسجيلها .

واما يلاحظ على الفنان تناوله تلك الاجزاء التي تبدو للبعض في زاوية اهتمام مظلمة لاستحقاق الاضاءة ، ففي وقت زيارته لاسطنبول (١٩١٠) لا يحظى الجزء الاوربي منها باهتمام الفنان ، لا العمارة فيها ولا الاثار والتماثيل لا الجوامع بقبابها وتزينها حتى ولا ضفاف البوسفور بحركته واناسه وتكوينه . ان ما يشد الفنان الى اسطنبول هو الجزء الاسيوي فيها ، وبالذات شوارعها ، وحيث الرسوم « التزينية » تغطي الشبائيك والحيطان بالوانها المتنافرة . هذا الاهتمام المباشر هو الذي ولد مشاريع وموتيفات « شارع في اسطنبول » ، « اسطنبول . الشارع . منتصف النهار » وغيرها . ممن اصبح ، فيما بعد لوحات لم تظهر تطورا في المضمون الحدتي عند الفنان ، لانها تكوين ليست لوحات نوعية بما فيها من الفهم المباشر ، ما

جعل تشكيلها ايضا ، مباشرا وغير عميق في بنيته وتصويره .

ان ساريان لم يستأثر بالموضوعات ، الا بتلك التي تتصل بالواقع المرئي المائل امام حدقة العين المتسعة بما تصطدم مباشرة ، وضمن حركته الثابتة او المتحركة . ففي لوحة « القش المحمول » (١٩١٠) يتجلى ذلك في ايقاع حركة الحمامين ، وفي توازن الالوان بينها وبين خلفيتها .

ان توسيع مايمكن ان نسميه « موضوعة الشرق »

القمرى الذهبى هو السائد ، مما يحول الاحساس باللوحة ، الى احساس فعلى بجمال الليل الجنوبي في مصر ، وبخلاف « الاعمال الاسطنبولية » يصبح الناس في اللوحات المصرية هدفا مباشرا لريشة ساريان (صباح الفلاحين) و « المصريين » و « امرأة ماشية » ولكنه يبقى ضمن الاحساس الخارجى ، ولا يوغل في تصوير داخل الانسان ، مكتفيا بمظهر الحركة وطبيعتها ، مستخدما الالوان المتناقضة التي تبعث شعورا حادا باللوحة .. ومن اهم اللوحات المصرية (شجرة البلح) بتصويرها الدقيق للحياة المصرية ، ولتركيبها المتميز وتعبيرها العالية ، مستفيدة من الراحة التي يبعثها اللونان الوحيدان اللذان لوحدهما يغطيان مساحة اللوحة .

ان رحلة ساريان الى مصر اعطته اهتماما خاصا بالناس ، وعبرت عن امكاناته الواضحة ووثوقيته العالية بتصوير الطبيعة والحياة .

* * *

اما الرحلة الشرقية الثانية فقدالتى دفعت ساريان الى الابد في استلهم الواقع المشروط بتكوينه ، كانت رحلة صيف عام ١٩١٣ الى طهران ، عبر باكو وبحصيلتها الفنية بالتخطيطات والرصاصيات (ما هو مرسوم بقلم الرصاص) والاستكشاث والتي تحولت فيما بعد الى لوحاته المعروفة : « الفارسية » ، « في الريف الفارسي » (١٩١٣) ، و « بلاد فارس » (١٩١٥) .

لقد حاول ساريان في قماشية « بلاد فارس » نقل مشاعره وبشكل تركيبى ، ولاول مرة وحد في لوحة واحدة ، الاكثر نموذجية في الحياة والطبيعة الايرانييتين دون الاعتماد على النقل المباشر ، تاركا يده تصور ماهو محفور في وعيه وذاكراته : البيوت الطينية بقبابها الخضراء ، النساء المثلثات والرجال المتكورين امام البيوت ، قافلة الجمال العابرة ... الخ .

لقد استخدم الفنان في تصويراته هذه لغة لونية من الاخضر - الاصفر ، وخلفية من شمس حادة تظللها بهدوء وروية .

ان اعمال ساريان بين عامي ١٩٠٠ و ١٩١٤ والتي كانت حصيلة رحلاته الى اسطنبول ، مصر ، بلاد فارس والقفقاز تختتم مرحلة محددة وهامة في ابداع الفنان ، وتوحد اعماله ليس فقط في الطريقة الفنية بل وفي وحدة المشاعر ، والاحساس المتجه بالعالم .

* * *

اما « الطبيعة الصامتة » فهي تحتل مكانا هاما في فن ساريان ، وخصوصا ما نفذه بين عامي ١٩١٠ - ١٩١٤ وتعتبر من مبدعاته المتكاملة ، وفي الحديث عن « الطبيعة الصامتة » ساريان لا بد قبل كل شيء ، من ذكر الدقة الواضحة في انجازها قياسا الى « المناظر



ساريان

١٩١١

شجرة البلح

وهي التي تحتل حيزا واسعا في تاريخ ساريان الفني ، يبدأ بالخطوة الهامة التي قام بها عبر رحلته الى مصر (١٩١١) واستقراره في القاهرة ، وتجواله منها الى اسوان ، الاقصر ، الاهرامات .. الخ .

لقد أعجب الفنان كثيرا بالاهرامات لكنه لم يسجل اعجابه ، كما لم يظهر تأثيره بالعمارة العربية ، والمناظر ، حيث لم تستأثر باهتمامه الفني على صعيد التجسيد الا القرى العربية وحياتها ، تلك التي رسمها كثيرا وبالوان قليلة : اسود ، ازرق ، غامق ، وفي (منظر ليلي) - احدى لوحات الزيارة الهامة - وكان اللون



سيدة تمشج .. ١٩١١ - مصر / ساريان



مصريات - ١٩١٢ - ساريان

«الطبيعية» . وإن دل التنوع في فن ساريان على شيء فإنه لا يدل على اختلاف في الأساليب الفنية ، بل إلى اختلاف في طرق العمل المختلفة التي دعت إلى ذلك ، رغم الوحدة في كليهما والموصوفة في «التصميم الواسع» في معالجة الموضوعات ، وتفضيل اللون المتوتر الحاد ولابد ، أيضا ، من التذكير بأن المنار عموما ، يجب أن ترى من منظور الفنان ، نفذها معتمدا على الذاكرة ، وليس على العقل المباشر ، خلافا لما فعله بعد الثورة ، حيث أصبح يرسم الطبيعة مباشرة ، مما أزال الخلاف الواضح في التنفيذ بين «الطبيعة الصامتة» و « المناظر الطبيعية » .

إن لوحات ساريان الصامتة لا تتميز بتنوع موضوعاتها ، لأنها ، غالبا ما تتكون من ورود وفواكه أما مجتمعة ، وأما مرسومة على حدة : باقة ورد في آنية خزفية ، فواكه في إناء ، ولأن الفنان قلما وضع في الحساب أهمية الثقل الوزني للمواد ، فإنه غالبا لا يدخل غير المادة الرئيسية فيها ، مكثفيا باهتمام واضح بالحلول اللونية محورا لحركة لوحته .

لقد رسم ساريان ضمن هذا المسلك الفني أهم لوحاته الصامتة : « باقة من جامليجا » (١٩١٠) ، « وردة زرقاء » (١٩١٤) وغيرها .

* * *

لقد مارس ساريان قبل الثورة رسم الوجوه أيضا ، ولكن أعماله في هذا المضمار لم تثن كما هو مطلوب ، لا من قبل النقاد ولا من هواة هذا النوع ، وخلال ١٠ - ٢٠ سنة قبل الثورة لم يرسم ساريان أكثر من عشر لوحات زيتية ، وواحدة حفر ، ولكنها على قلتها كانت تدل على أن في الفنان كل الخصائص الأساسية لرسم الوجوه ومنها ، وقبل كل شيء ، الدقة ، وإمكانته نقل المشاعر الإنسانية وطباعها . ومن أهم أعماله في « الوجوه » « أفريكيان » ، « الكسندر مياسفيكيان » والتي نفذت بالفحم ، وبحجم يضاعف الحجم الطبيعي . وبغض النظر عن (التخطيطية) الظاهرة في العمل ، فإنه منفذ بثقة وحيوية ، تعكس طبع الثائر ، بخصائص وتمكن ظاهرين ، تماما كما في الوجه المنفذ للشاعرة (أنا آخمتوفا) .

إن الحديث عن فن ساريان قبل الثورة لابد أن يتناول تقنية لوحاته . لقد عمل ساريان في تلك الأعوام (مائيات) ، أما (الزيتيات) فقد كانت قليلة ، ومع الحرب الوطنية قلت أعماله ، وصارت صورته تحمل طابعا وجدانيا غنائيا ، واتصفت بصغر الحجم واقترباها من الشكل .

فرنان ليحيه

يتحدث عن الفن

ان روائحه المكتوبة والمصورة ، تشكل وحدة ، لانها تعطي الاجوبة على تساؤلات يطرحها هذا القرن .

ان زخم الالوان والاشكال الجديدة في عصر المكننة ، حيث تظهر - على مساحة المناظر الطبيعية التي لم تتغير تقريبا منذ قرون - طبيعة جديدة اخرى صنعها الانسان ، يجعل من ايجاد معادلات تشكيلية تنسجم مع هذه التحولات ، ضرورة حتمية .

وفي سبيل حل هذه المعضلة ، طرح ليحيه في اعماله . سواء في التصوير او الكتابة ، ثلاث قضايا جمالية اساسية تليق بهذا العصر :

- ايجاد معادل تشكيلي للعلاقات الجديدة التي قامت بين الانسان ، وبين العالم المادي الذي بناه بنفسه .

- اعطاء هذا المعادل صيغة ما ليكون بمقدوره الارتباط ، بالمستقبل ، فالعمل الفني ليس انعكاسا موضوعيا محايدا ولا معادلا وسطيا ، لتلك العلاقات ، وانما خلقا يجاري الواقع الكائن ، وأحيانا كثيرة ، يسبقه ، كما يسبق الفعل الواعي .

تقديم بقم : (روجيه غارودي)
ترجمة : مجيد جعقول

« ان جميع الفنانين يحملون سمات العصر الذين عاشوا فيه .. ، لكن عظماء الفنانين ، هم الذين يحفر فيهم عصرهم اعمق الآثار .. » .
هذا ماكتبه (ماتيس) عام ١٩٠٨ .

ان (بيكاسو) و (براك) و (ليحيه) و (وماتيس) ، اربعة فنانين من عظماء عصرنا يحملون في اعمالهم تلك الآثار ، وليس هذا فقط ، بل لقد تركوا ايضا بصماتهم على عصرهم ، مساهمين في خلق تغييرات عميقة في تزيين حياتنا اليومية .

ومن بين الفنانين الذين يعود اليهم الفضل في ارتقاء (مدرسة باريس) الى القمة ، يحتل (فرنان ليحيه) موقعا له من الخصوصية ما يجعل لآرائه في التصوير الزيتي نفس مرتبة اعماله الفنية .
ذلك الابداع يمكن متابعته بأسلوبين : من خلال اللوحات ، ومن خلال الكتابات .

بين ماخلقه (ليحيه) وبين وعيه الخلاق لاتكمن أية هوة .. ومن هنا تأتي الاهمية الكبيرة لنشر النصوص الاساسية التي وضعها ، اذ هي تمثل افضل مدخل لمسألة مدرسة (باريس) الفنية .

فالصفحات التي تتطرق الى جمالية الآلات ، والاشياء ، تمكنا من ادراك ما اضاف (ليحيه) نفسه الى مدرسة باريس ، ان الاستجابة الواعية لتساؤلات ومتطلبات العصر ، ليست نقطة الانطلاق لفننه المتميز بعمق .. فحسب ، بل هي ايضا قلب للمفاهيم الجمالية لعصرنا الراهن ..

فقد تمكن (ليحيه) الذي كان مع (ماتيس) احد اعظم الملونين في هذا العصر - وبمعزل عن نظريات محلية اللون التقليدية ، ومفاهيم الانطباعيين ، وما بعد الانطباعيين (الانطباعيون الجدد) قد شق الطريق الى ادراك جديد للون كوحدة بناء في العمل الفني ، كما وضع مسألة الواقعية والتجريد بطريقة ، لانراهما يتعارضان فيما بينهما ، بل على العكس تماما ، اذ عالجهما من خلال وحدتهما الديالكتيكية ، ففتح امام التصوير الحديث آفاقا للتجديد غير محدودة ، وساعد الباحثين من الفنانين الشباب على الخروج من الضياع ، اولئك الذين لم يكونوا راغبين في العودة الى اشكال التعبير البالية ، ولا الدخول في الطريق المسدود لبعض انواع التجريدية .
انه كفنان ، او كمنظر ، يمثل الوعي التشكيلي لعصره ، ليس لانه كان مشاهدا على تشكله ، ولكن لانه كان احد منسقيه الفعاليين .



لوحة العامل الميكانيكي ١٩٢٠ فرنان ليغيه

(ليغيه يتحدث) بدايات التصوير الحديث (١) وقيمته التسجيلية

ليس لدي أية رغبة لتوضيح هدف الفن الحديث وأدواته ، والذي قطع مراحل بعيدة في أعماله المنجزة ، ولكنني سأحاول الإجابة - على قدر ما أستطيع - على سؤال من الاسئلة التي تثار حول اللوحات الفنية المعاصرة ، وأعيد التساؤل بكامل بساطته :

- ماذا يمثل التفسير التسجيلي للفن ؟!

لا يجب عليه ، وبرهن على عقمه الكامل .

لو كان لتقليد الأشياء في التصوير قيمة بحد ذاته ، لكان ممكنا لاية لوحة مرسومة من قبل اي كان ، وتمثل ملامح الواقع وتقلده ، أن تقدم القيم الفنية الحقيقية في التصوير ... وبما أنني لا اعتقد أن علينا الوقوف عند هذا الامر ، لنبحث فيه ، لكنني سأكرر شيئا فقط ، سبق أن قيل في الماضي ، إلا أنه لابد من التذكير به ، وهو :

- « ان قيمة العمل الفني الواقعية لاتتعلق أبدا

بخصائصه التسجيلية » .

ولابد من قبول هذه الحقيقة كاعتقاد ، واعتبارها

مسلمة في فهمنا العام للفن .

وأنا استخدم كلمة (واقعي) عن قصد ، بمعناها

(١) هذه هي المحاضرة التي ألقاها ليغيه عام ١٩١٢ ، ونشرت في كتاب (وظيفة التصوير) الذي يتضمن مجموعة مقالات قدم لها روجيه غارودي .

- تحضير العبور من الرؤية الجمالية . الى الوعي العام . من الفعل الابداعي الى الادراك التام . بمعناه الحقيقي من قبل العامة . فمعير البنية التشكيلية لحياتنا اليومية من خلال العمارة . والاعلان الفني . وواجهات عرض المحلات التجارية . والاناث والديكور . والتي بواسطتها اضحت منجزات الرواد الخلاقة واضحة ومفهومة .

لقد استوعب (ليغيه) هذه القضية ، بمداهها الكامل : أي القدرة على امتلاك . وتنظيم ذلك السبيل من الالوان والاشكال ، الذي غرقت فيه مدننا في هذا الزمن ، زمن حضارة الآلة .

ولم يقتش (ليغيه) عن الحل في الهروب من مجابهة المشكلة ، بل على العكس ، فقد أضحي في صميم الواقع الجديد ، في رد الفعل التشكيلي ، منطلقا من الموضوع الأكثر تمثيلا لقرننا ، من العنصر الآلي .

ولم يتوقف امام الفهم الوظيفي البحت للجمال ، الذي قد يوصله الى الطريق المسدودة تماما ، مثلما يفعل المقلدون ، وانما يفكر في الوظيفية ك لحظة فقط ، تلك اللحظة التي تجاوزها في ابداعه التشكيلي .

اصبحت لغة التصوير قادرة على التعبير عن الواقع المتكون ، وعلى المساهمة في تطويره ، وعليها ان تشمل انجازات مدرسة باريس الفنية الفنية ، مستفيدة من روائع الانطباعيين وسيزان والتكبيين والوحشيين ، والتجريديين ، وان اختيار لغة متكاملة كهذه اللغة مكنه من الوصول الى منحى (الواقعية الجديدة) ، الذي يتوافق مع روح عصرنا هذا .

فانهزة العميقة للفهم التقليدي للفن واللون والرسم والتكوين ، والتي اوصلت الى التجريد ، وإلى ادراك ماهو التصوير الحقيقي في التصوير ، باستثناء أي موضوع ادبي أو أي موضوع في العمل الفني ، وهي التي مكنته من الدخول بشكل أعمق الى واقع زمننا هذا . فأي واقعية اليوم لا تستطيع رفض منجزات قرننا هذا ، لان عودة الموضوع الادبي ، لايمكننا القول بأننا عدنا الى الماضي .

ان سلوك (ليغيه) هو مثل على محاولة البحث عن طرق جديدة تمكننا من الخروج من دائرة التجريد ، على أن التجريد يجب أن يكون مرحلة مر بها الفن ، كي نستطيع المضي قدما بعدها .

وهكذا يبرز الدور التاريخي لفرنان ليغيه ، وتبرز قيمة روائع هذا الفنان الذي أدرك ذلك ، بشكل واضح حين ردد كلمات سيزان الذي قال : « أنا بدائي العصر ... الذي سيأتي » .

لكن ابداع ليغيه ، مع أنه يحتوي على منجزات وتعاليم مدرسة باريس ، إلا أنه ليس نقطة الوصول والنهاية ... انه يمثل نقطة الانطلاق ... » .

الأكثر حرفية لان قيمة العمل الفني في التصوير تبقى على علاقة مباشرة بما يحتويه من واقعية . وعلى اي شيء يعتمد هذا الذي نسميه واقعية في التصوير ! ؟

جميع التعريفات خطرة دوما ، لان تحديد أي مفهوم ما بكلمات عدة ، تعني القيام بتنازلات ما ، قد تؤدي إما الى غموض او الى تبسيط مفرط . مع ذلك ... فاني اخطر بتعريف واقول بأنه حسب فهمي ، للواقعية في التصوير فهي في كونها تنظيم لثلاثة خصائص هامة في نفس الوقت : الخطوط ، والاشكال ، والالوان .

ولا يحق لاي عمل فني ، ان يصبو الى ان يكون عملا كلاسيكيا صرفا ، يحافظ على قيمته الابداعية لما بعد عصره الذي خلق فيه ، اذا فرط بأحد هذه الخصائص الثلاث ، لصالح الاثنتين الاخرتين . وانا أدرك شخصا تمام الادراك ، ما يتضمنه هذا التعريف من خطر القطيعة بين الاعمال ذات الاتجاه الكلاسيكي ، وبين تلك التي تفتقد ميزات العمل الفني الكامل .

وعلى مر العصور جميعها ، وجدت نتاجات رخيصة ،

عناصر ميكانيكية - ١٩١٩ فرناند ليحيه



ولكن بقدر ما كان نجاحها سريعا كان عابرا ايضا ، اذ تم التفريط فيها بكل ما هو عميق بشكل كامل ، ولكي يسبغ عليها هالة سحرية إرتضى المصور بالتزينية ، وبالشكل الخارجي ، حتى ان ذلك قد حصل على تسميته الخاصة بـ « التصوير التقريري » او « التسجيلي » .

واكرر هنا ، بأن هذا الانتاج وجد في جميع العصور ، واعمال من هذا النوع يمكن ان تعبر عن مواهب ، ويمكن ان تمشي فقط ، كدليل على مظاهر عصر ما ، فهي تحدد تاريخ نشوئها ، وقد تعجب او تثير تعجب اناس اليوم ، ولكونها لاتحمل الميزات التي يفضلها تسمو الى مرتبة الواقعية الخالصة ، فلا بد لها من الاندثار . ان الميزات الثلاثة الضرورية التي ذكرتها سابقا ، ارتبطت بتقليد الموضوع المرسوم لدى فناني ما قبل الانطباعية ، على ان هذا الموضوع كان يمثل قيمة مطلقة بحد ذاته .

وبالاضافة الى صور الاشخاص ، كانت جميع التكوينات الاخرى تخدم وصف المظاهر البشرية الكبيرة ، وصورت إما العقائد الدينية او الاسطورية ، وإما الاحداث التاريخية المعاصرة .

لقد كان الانطباعيون اول من رفض القيمة المطلقة للموضوع ، واعتبروه نسبيا منذ ذلك الحين . وفي هذا تكمن نقطة البداية ، وتفسير التطور الحديث بكامله ، فالانطباعيون ، كانوا مجددين كبارا ، حددوا مسار العصر ، وهم بالنسبة لهذا المسار (بدائيون) بمعنى انهم ارادوا الانعتاق من التقليد ، واعتبروا التصوير مجرد لون ، واهملوا في تجربتهم الشكل والخط .

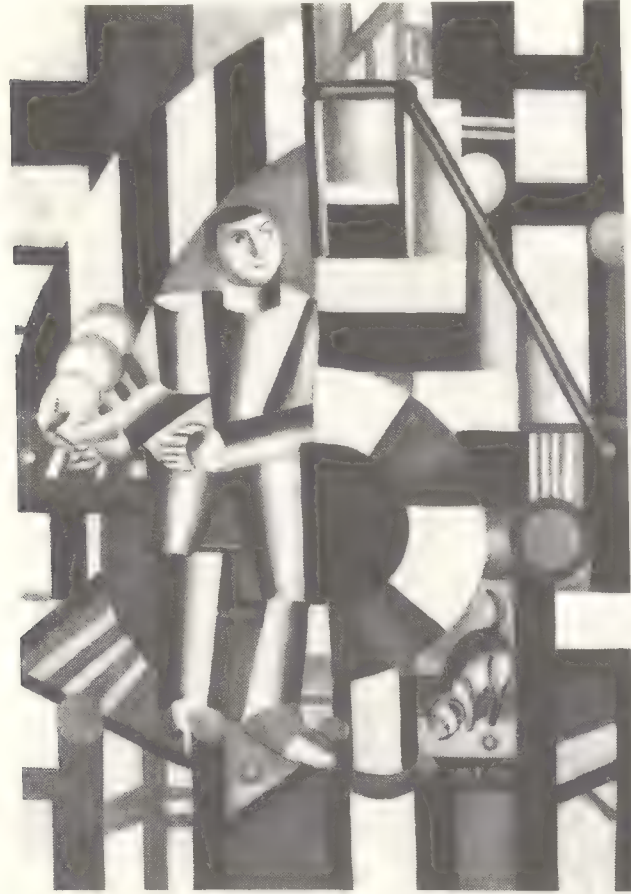
ان اعمال الانطباعيين تبدو رائعة لانها نبعت من هذا المفهوم ، فهي تفرض علينا فهما جديدا للون ، ويبقى بحثهم في الجو العام الحقيقي بالنسبة للموضوع ، ان الاشجار والبيوت . تنصهر مع بعضها البعض فاذا هي تبدو ملتحمة تماما ، هذه هي ديناميكية اللون التي لم تساعد ادواتهم على تطويره بشكل اكبر .

وتقليد الموضوع الذي استمر في اعمالهم ، هو فقط إمكانية من امكانات التنوع ، الموضوع ولاشيء اكثر ، فالتفاحة الخضراء على ارضية من القماش الاخضر لم تكن تعني بالنسبة للانطباعيين علاقة بين شيئين ، وانما علاقة بين قيمتين لونيتين ، الخضرة والحمرة .

وعندما تجسدت تلك الحقيقة في أعمالهم ، أصبحت موجها لنا على شكل حتمي ، ذلك لانني اعتقد ان في تلك الفترة التقى مفهومان عظيمان للتصوير : الواقعية البصرية ، واقعية الادراك ، وكانت الاولى في لحظة نهايتها ، ويمثلها التصوير القديم للفن حتى الانطباعية ، اما الاخرى واقعية الادراك ، فهي التي بدأت مع الانطباعية .

ان هذه الملاحظة التي يقدمها لنا فنان كبير ، تحتاج الى اهتمام جدي ، على كل رسام ان يحافظ امام الروائع التي تتضمن مفاهيم قديمة على شخصيته الخاصة ، حيث يجب رؤية هذه الروائع ... ودراستها ولكن بالمعنى الاكثر موضوعية ، على الرسام ان يسيطر على مثل هذه الاعمال ، ان يحللها ، ولا يدعها تملكه ، ان مشكلة محبي الفن تلخص في ان تستسلم شخصياتهم تحت تأثير الروائع الفنية ، هذه التي تشمخ فوقهم ، على الفنان ان يكون دوما على انسجام مع عصره ، ومن هذا المنطلق عليه ان ينظم حاجاته المشروعة لانطباعات متنوعة .

يشغل سيزان في تاريخ الفن الحديث ، نفس المنزلة التي شغلها (مانيه) قبل ذلك بعدة سنوات ، وكلاهما كان فنان مرحلة التحولات .
بفضل بحوث (مانيه) واحساساته اخذ يرفض ببطء اساليب سابقة حتى وصل الى الانطباعية ، الذي يعتبر مبدعها بلا مناس .
وكلما تعمقت في دراسة روائع هذين المصورين ، كلما ادعشني التشابه في تاريخهما ، فقد بحث مانيه



رجل وعنديون - ١٩٢٠ - فرنان ليجه

الاولى كما اشرت اولت اهتمامها للموضوع كشيء ، وللموضوع كفكرة ادبية ، وطرق التعبير عن طريق المنظور ، وكلها تعتبر اليوم هشة ومغايرة للواقعية . اما الثانية فقد رفضت هذا العبء الثقيل كاملا ، وبرزت لتقوم بدورها في اللوحات المعاصرة .

كان (سيزان) احد كبار المصورين الانطباعيين الذي ادرك كل نفاص التصوير القديم ، واحس بضرورة وجود الشكل الجديد على نحو دقيق ، وقد رهن حياته كاملة واعماله جميعها من اجل بحوثه في ذلك .

ومن كتاب (ايميل برنار) الموثق بشكل ممتاز ، والذي استلهم اللوحات المتعلقة بالمعلم ، او بالاحرى الملاحظات المستخلصة من وجهة نظر (سيزان) - « ان رؤيته - كما يقول برنار - انبعثت من العقل ، اكثر من العين » .

فقد كان يفسر ، لدرجة زائدة ، ما كان يشاهده ، بينما كان الذي يصنعه هو من نتاج عبقريته ، ولو كان لديه خيالا مبدعا ، لأغفى نفسه من تلك الرحلات من اجل البحث عن الموضوعات ، كما وصفها بنفسه ، ومن ترتيب وتنظيم الطبيعة الصامتة » .

وفي رسائل يمكننا ان نعرثر على افكار مثل :
- « يجب تحريك الاشياء ، وعليها ان تبتعد ، وتعيش » .

- « اردت ان اجعل من اعمال الانطباعيين اشياء خالدة ، تماثل فن المتاحف » .

ويضيف الى ذلك جملة تدعم ماقلته سابقا :
- « ان تصوير الطبيعة لايعني بالنسبة للفنان الانطباعي . تصوير الاشياء ، وانما تجسيد الانطباعات » .
وامام اعمال (سينوريللي) ، وقف سيزان ، ثم بكى . وندب وصاح :

« لم استطع خلق اي شيء ... ففي الاتجاه الذي اكتشفته ، .. انا الاول .. فقط الاول » .

وفي لحظات الشك والمعاناة ، آمن (سيزان) بضرورة الاساليب القديمة ، وكان دائما يجد السعي الى المتاحف درس اساليب الفنانين القدامى ، وصنع نسخا عن اعمالهم ، متوقعا ان يكتشف عن هذه الطريقة . ويصل الى تحقيق ما كان يجيش في احساساته المتوترة . وفي اعماله الرائعة الجديرة بالإعجاب كثيرا ما نشاهد هذا القلق .

لقد أدرك خطر هذه الثقافة ، وادرك انه الضياع ... هو التراجع الى الخلف . وان القيمة التقليدية للعمل الفني ... هي خاصة وذاتية ، وقد كتب في احدي رسائله : ما سأستشهد به حرفيا :

- « بعد التعرف على المعلمين الكبار يجب الابتعاد عنهم وبأسرع ما يمكن ومن ثم امتحان احساساتنا وانطباعاتنا التي تكمن فينا ... نحن » .

عن الالهام لدى الإسبان لدى فيلاسكيز وغويا ولدى مصوري الضوء ، حتى تمكن من الوصول الى اشكال جديدة .

اما سيزان فقد اكتشف اللون ، وعلى عكس مانيه ، اجهد نفسه في البحث عن الرسم والشكل ، اللذان حطمهما مانيه ، واللذان اعتبرهما سيزان ، اساس التعبير عن الواقعية العظيمة .

ان جميع اتجاهات التصوير الكبيرة والمتنوعة التوجهات ، كانت دائما ، ثورية ، وشكلت ردود فعل ، ولم تنتج في يوم من الايام عن عملية تطور .

لقد حطم (مانيه) حتى استطاع ان يخلق روائعه ، ولنرجع ايضا الى الورا ، الى مصوري القرن الثامن عشر ، الذين كانوا عزيزين الى درجة كبيرة ، ومتحذلقين كثيرا ، فيأتي دافيد وانغر ومدرستهما ، هذه المدرسة التي كانت تمثل رد فعل على الاستخدام المفرط للصيغ المغايرة .

وهذه المدرسة في فترة انحدارها وصلت الى استخدام مفرط لصيغها ، عندها أصبح (دولاكروا) ضرورة حتمية ، حيث انفصل فجأة عن المفاهيم التي



امرأة وقطعة - ١٩٢١ - فرنان لييجيه

سادت قبله ، وعاد الى المفزى في اللون والى ديناميكية كبيرة في الاشكال والرسم .

وهذه الامثلة كافية حتى يصبح واضحا ان المفاهيم الحديثة ليست رد فعل على تصور الانطباعيين ، وانما - على العكس - تطوير لهذه الافكار وتعميق للهدف الذي قصده ، وللوصول اليه لابد من سلوك الطرق التي استثنائها الانطباعيون .

وبعد تقسيم اللون المتردد ، والذي ظهر عند الانطباعيين لم يأت التضاد المتوازن ، وانما جاء بحث مشابه ، تقسيم الشكل والرسم ، فروائع الانطباعيين ليست نهاية حركة ما ، وانما بداية حركة أخرى يعتبر الفنانون الحديثون متمموا .

ان علاقات الحجم والخطوط والالوان هي الاساس لاي ابداع في السنوات الاخيرة ، ولاي تأثير سواء كان فرنسيا ام اجنيا .

ومن هنا يمكن التوجه نحو الواقعية عن طريق عناصر ديناميكية حصرا ، فالتضادات المستخدمة في التصوير اكثر حالاتها نقاء (تكامل الالوان والخطوط والاشكال) أصبحت تمثل العمود الفقري للوحات الفنية .

وكما حدث في تاريخ التصوير قبل مرحلة الانطباعية حيث سيبحث فنانو الشمال عن عناصر ديناميكية تؤكد اللون ، بينما سيعطي فنانو الجنوب - على الاغلب - اهمية اكبر للحجوم والحظوظ .

ان فهم التصوير المعاصر الذي نشأ في فرنسا ، هو ضرورة للاستيعاب العام ، ويساعد على تطوير كل حساسية ، كما ان الحركة المستقبلية الإيطالية هي احدى البراهين ، اذ ان كل تطور ديناميكي سيهدف الى اغناء العناصر في التعبير الفني . وزيادتها حتى تتجلى في افضل وجه ، وبالتالي ، وكنتيمة حتمية تكبر قيمة العمل الفني واهميته ويقل الانتاج الكمي .

عدد كبير من الناس ينتظرون ان يمر . مايعتبرونه عبرا في تاريخ النقد الفني ، وسيعود ذلك الذي يسمونه تصويرا ، كما خلقه الله ، وهذه خطيئة كبيرة ، فالفن الذي يسخر كل الادوات والعناصر التي تمكن من خلق روائع فنية سيعيش طويلا وطويلا جدا .

انا متأكد من اننا سنصل الى مفهوم بنفس الاتساع للفن ، نتيجة للتطور ، وبالمقارنة مع العصور السابقة ، ولو لم يحصل ذلك لما كان الفن خالدا .

ان الحياة اليوم اكثر تشعبا وسرعة من الماضي ، وكان عليها ان تتقبل فن تقسيم اللون الديناميكي ، كأداة للتعبير عن الناحية العاطفية وعن تعبيرية الموضوعات ، هذه التعبيرية الشائعة التي وصلت الى اللحظة الحرجة التي يجب علينا اكتشاف خصائصها .

من اجل مزيد من المقارنة ، سأعود الى القرن الخامس عشر ، عندما ارتقى الاسلوب الفوقي قمته

أن فنان الوجوه ، أخذ ينهي نشاطه ، وكذلك بدأ فن تصوير الحياة اليومية والتاريخية ، ولكن وبدون أي أمل بميتة رائعة ، سينتهون قتلى من قبل هذا العصر ، هذا سيهلك ذلك ، وبما أن أدوات التعبير أصبحت عديدة ، فعلى الفنان التشكيلي أن يقتصر على هدفه ، واقعية الرؤية ، التي ولدت مع مانيه ونمت مع الانطباعيين ، وسيزان ، وستصل إلى عمومية أعظم في الروائع الفنية المعاصرة .

وحتى العمارة التي عريت من كل ما كان لديها من زينة تسجيلية بعد قرون عديدة من التقليدية المزيفة ، تعود الآن لتتشهد المعنى المعاصر للوظيفة . أن العمارة تكتفي بأدواتها بعلاقات الخطوط وتوازن الحجم الضخمة فيها ، حتى الزينة أصبحت تشكيلية ومعمارية .

كل فن يتفرد ويقتصر على مجاله الخاص ، والتخصص هو ظاهرة عصرية ، وعلى فن التصوير ، كجميع مظاهر عبقرية الإنسان الأخرى ، أن يعترف بهذا القانون ، فهو منطقي ، لأنه عندما يطلب من كل واحد الاكتفاء بهدفه ، أن هذا الطلب يضمن أفضل النتائج واكملها .



ثم بدأ ينحدر ، كانت العمارة خلال تلك المرحلة أداة التعبير الرئيسية الشائعة ، لقد زينت الكاتدرائيات بكل ما كان الخيال الفرنسي قادرا على اكتشافه وابتكاره من العناصر التزيينية الحية .

لكن اكتشاف الطباعة أدى إلى ثورة وتغيير كاملين لعناصر التعبير تلك .

وسوف استشهد هنا بالفقرة المشهورة من (كاتدرائية السيدة العذراء) لفيكتور هوغو من فصل (هذا سيهلك ذلك) ...

« في القرن الخامس عشر اكتشف الفكر الإنساني طريقة للخطوط ، وليست أقوى مما في العمارة ، بل أبسط وأوضح وأسهل ، لقد خلعت العمارة عن عرشها ، وشغلت أحرف (أورفيوس) الحجرية أحرف (غوتنبرغ) الرصاصية الناس ، أهلك الكتاب ... العمارة » .

ولا أقصد إلى المساواة بين التطور الحاضر والاكتشافات العلمية الحالية ، وبين الثورة في مجال أدوات التعبير التي تحققت في القرون الوسطى بفضل ابتكار (روتنبرغ) ، ولكن أريد أن ألفت الانتباه للمنجزات الحديثة في مجال المكننة ، كالتصوير الملون ، صناعة السينما تطور نشر الروايات الشهيرة منها والأقل شهرة ، تعميم المسرح ، ... كل ذلك يعوض بشكل فعال عن تطور دور فن التصوير الزيتي ، ويؤدي إلى أن يصبح الموضوع البصري ، والعاطفي ، والتسجيلي ، والشائع ، زائدا تماما .

أني أفكر بجديّة إلى أي شيء يمكن أن تصبو هذه الأعمال الفنية جميعها ، الأقل تاريخية أو الأكثر ، المساوية والمعرضة في أحد المعارض ، بالمقارنة مع أصغر شاشة سينمائية .

لم يتم التعبير عن الواقعية البصرية بمثل هذه الدرجة من الكمال قبل الآن .

وقبل أعوام كان النقص وعدم الدقة في اللون مقبولا ، لكن التصوير الضوئي الملون قد اكتشف ، ولم تعد لوحات الموضوع تملك ذلك المسوغ والشعبية ، هذا المبرر الوحيد لبقائها بدأ يتضاءل ، وحتى العمال الذين من الممكن مشاهدتهم في لوحة (ملحمة ديتيل) أو أمام الذكريات التاريخية للورنس ، لم يعودوا اليوم إلى الظهور ، فهم الآن في دور السينما .

وكذلك حال الطبقة الوسطى والتاجر الصغير ، الذين بفضلهم استمر فن الضواحي والأرياف قبل خمسين عاما ، هم الآن بغنى عن خدمات أولئك الفنانين دون أي ضرر يلحق بهم .

أن الصورة الفوتوغرافية لا تحتاج إلى وقت للجلوس الطويل ، مثلما تحتاج اللوحة التي تمثل الوجه ، وهي تعطي شيئا أدق وبكلفة أقل .

الامور بالنسبة لي لا اسوا ولا افضل من اي شخص آخر . لقد كان بمقدوري أن أتأمل ما يحدث حولي . لقد فرزت الى قوات الاقتحام ، كما هو معلوم ، التي تتألف من العمال ، والحفارين ، وعمال المناجم ، كانت الصدمة كبيرة ، فمباشرة من الرسم ، من عالم الفن انتقلت اليهم ، (لا يجب أن نظن بأنه يمكن الدخول الى صفوف هؤلاء بنفس السهولة التي ندخل بها الى مقهى) ، معهم كنت طيلة الحرب ، هناك تفهمت حقا من هو هذا الانسان « ابن الشعب » ، انه قبل كل شيء انسان منظم بشكل رائع ، حتى انه يمكنني أن أقر - في هذه المناسبة - بأنني نفسي أمثل الفوضى التامة ، لنأخذ أبسط الامثلة ، فأصدقائي أولئك الذين استطاعوا أن يعيشوا في الحقيبة الواحدة خمسة عشر كيلو غراما ، بينما أنا ملأتها بثمانين فقط .

بالفعل تعلمت هناك الكثير . تعلمت أيضا لفهمهم فهم لديهم لفهم الخاصة (أرغوت Argot) . ولكل مهنة لغة أخرى ، نحن المصورون ، نفهم كلمات : تعابير ، الا ان لفتنا فهي اللوحات .

لا بد اذا من ايجاد طريقة ما حتى نستطيع أن نتفاهم معهم ، أقصد بناء علاقات ، ما الذي وقف في طريق تحقيق ذلك ؟ في المرتبة الاولى درجة التعلم الذي تلقوه ، في تاريخ الفن هناك مرحلة تدعى « النهضة » ، قبل ذلك كان التصوير من الخيلة ، مختلق ، التصوير الروماني مثلا ، لم يكن تقليدا للطبيعة ، كذلك المصريون اختلقوا أشكالهم . القرون الوسطى لم تتعرف على تماثيل « سان - سولبيك » ، كانت مجرد أعمال فنية أعجبت الخاصة ، وقبلها الشعب .

المشكلة تعقدت منذ عصر النهضة ، لماذا ؟ لان النهضة حملت التقليد ، بشكل خاص ، تقليد الجسم البشري ، منذ ذلك الوقت بدأ التقييم على أساس المطابقة : فالرائع هو ذلك ، الذي كان تقليدا خالصا .

روسو « الشيخ الطيب » ، الذي كان فعلا فنانا فذا ، قال لي ذات مرة : ان « داوود » رائع ، لكن « بوجورو » فهو الافضل ، هل شاهدت انعكاساته على الماء ؟ . كل شيء يتعلق اذا بدرجة التعلم ، والتعلم الذي تقدمه المدرسة ، هو تقيس ، حين يقول الاساتذة : (انظروا الى عصر النهضة ، هذا هو ارفع مستوى وصل اليه الفن ، هذه القمة في التقدم) . في هذا التأكيد تكمن التعاسة بكاملها ، لا يوجد في الفن تقدم ، فالتماثيل المصري على نفس الدرجة من الروعة ، مثل لوحة رافائيل أو أعمال ميكلانجيلو في التصوير .

اذا لقد أقر الشعب التقليد ، ومعروف جدا ان التقليد لا يعطي شيئا ، فأني انسان أمضى نصف العام في مدرسة الفنون الجميلة ، يمكنه أن يرسم صورة



البراقصون والطيور - ١٩٥٣ - فرنان لييجيه

فن التصوير الزيتي يسمو بالواقعية ، فالفكر المعاصر ، ليس مجرد فكر مجرد آني ، مفهومنا لعدد محدود من العارفين ، انه يعبر بشكل كامل عن جيل جديد ، ويرسخ لضرورات هذا الجيل وطموحاته .

الفن والشعب

صلة الشعب بالاعمال الفنية ، هذه المشكلة الحالية ، التي ما تلبث معلقة في الفراغ ، ولكن كي نستطيع أن نصل الى الشعب ، يجب أن نكون قريبين من الشعب ، قلائل منا بقي على مقربة منه .

بالنسبة لي شخصيا توفرت لي الفرصة ، ليس في باريس ولا في مرسى . بل أثناء الحرب .

قد يكون فظيما أن يقال هذا ، الا ان الحرب العالمية الاولى كانت بالنسبة لي فرصة ، ساعدتني على التعرف عن الشعب ، وعلى التجدد بشكل كامل ، ومن حسن الطالع كان خروجي منها بدون تسوية ، لم تسر

شخصية ، وجميع طلبة تلك المدرسة يستطيعون أن يرسموا صوراً شخصية لجذاتهم . وهذا لا يبرهن على أنهم عابرة .

أسلوب عصر النهضة دعمه المال ، فقد كان ذلك الفن - فن أبناء المدن - الذين أرادوا ، بدورهم ، أن يمتلكوا في حوزتهم لوحات فنية ، لقد كان ابن المدينة يوصي على صورة لأشخاص العائلة ، صورة شخصية للعشيق ، كما علق في غرفة طعامه لوحة طبيعية صامتة ، أكثر أو أقل غرائزية . لوحة المسند كانت توقيعا على الانفصال عن الشعب ، علما أنه قبل عصر النهضة ، واللوحات المسندية قامت لوحات جدارية كبيرة ، كان بمقدور الشعب مشاهدتها ، أما بعد ذلك . الأغنياء من الناس فقط ، أصبح بمقدورهم أن يحوزوا على اللوحات ، إذ تواجدت أما في مجموعاتهم الخاصة أو في المتاحف ، المتاحف تغلق أبوابها حوالي الساعة السادسة ، في نفس الوقت الذي يغادر فيه العمال أماكن عملهم !

« أيام الجبهة الوطنية » قلنا لأنفسنا بأنه من الضروري أن نفعل شيئا . فيوم العمل ثماني ساعات ، وفي الأسبوع ثمانية وأربعون ساعة عمل ، تقدمنا برجاء إلى مدير الفنون الجميلة السيد (ب. هوسمان) كي يفتح المتاحف مساء ، أجاب : أتريدون القضاء على إذ سيحتجم علينا أن ندفع للمراقبين أجر الساعات الإضافية (إلا أنه في النهاية فتحت المتاحف مساء . كان الازدحام غير عادي .

يجب إذا اعطاء العمال وقت فراغ أكبر . المجتمع اليوم أقل رافة ، والعمال ليس لديهم الوقت للمشاهدة ، للتفكير ، للاختيار ، وفي حال استطاعوا أن يستعيدوا بعض الساعات ، فلا بد لهم من أن يقضوها في أمور أخرى ، في الاغتسال ، واللبس . وتأمين العديد من الحاجيات ، كل هذا غير كاف كي يكون بمقدورهم القدوم إلينا .

لا يجوز لنا بأي حال أن نتصور أن هذا الأمر ليس مهما بالنسبة للشعب ، فالعامل ، عندما يرتدي ملابسه ، يقوم باختيار ، يبتاع ربطة عنق زرقاء وأما حمراء ، يختار متعمدا ، ولديه الذوق ، وعلينا أن نعمل كي يستطيع هذا الذوق أن يتطور .

في فترة « الجبهة الوطنية » عملت متعاوننا مع بيت الثقافة ، تعبت يومها في المحاضرات ، ولكن ذلك لم يجد شيئا .

« فيالان كوتورييه » كان يومها رئيسا للجنة الفنون الجميلة ، إذا كان معقولا عندها أن يكون لدينا بعض الأمل ، للأسف ، فقد كان دائما مشغولا ، وتوفي مبكرا . وقد تناقشنا ، عندما كنت أستطيع أن أفوز به : « ان القضية الأساسية ، هي تعليم الأطفال » نعم

فعلى المدارس أن تفسح المجال للأطفال كي يرسموا ، فرسوم الأطفال كما نعلم ... هي رائعة ، شاهدت في أمريكا رسوما لأطفال روس ، يحسدهم عليها المحترفون ، ففي رسم الطفل حرية غير عادية ، يجب أن تتواجد في المدارس لوحات رائعة ، نسخ جيدة مطبوعة عن لوحات فنية ، ويجب تنظيم مسابقات سنوية ، واختيار أفضل الأعمال وتعليقها على الجدران ، كم ستكون سعادة الصغار كبيرة عندما يشاهدون لوحاتهم معلقة على الجدران ، على أية حال فقد قمنا بتجربة معينة حتى في عام ١٩٣٧ ، ففي جناح « لاكوربوزيه » وجدنا رسومات مثيرة لبعض الأطفال ، فطلبت من طلابي تكبيرها ، كانت النتيجة عظيمة .

في النورماندي أجريت تجربة شيقة ، كان ابن أخي صغيرا يحب صنع رسومات عن أعماله - وكما كانت تلك الرسومات حرة - ثم في النهاية ، صنعت أنا لوحة عن رسوماته ، لقد كان ذلك درسا مفيدا جدا لي ، بحقيقة الأمر ، اظن أن الدورات والمحاضرات ، لا تعطي نتائج كبيرة ، فالنتائج هي اللوحات التي تمت مشاهدتها ، أو عرضها في شرائح ملونة .

لدى الأمريكيين تشوقا أكبر مما لدينا ، فعندما يوجد معرض في متحف ما ، يشاهدونه يوم الأحد ، شاهدت هناك معرضا لفان غوغ . لقد اقتتل الناس أمام المدخل ، من أجل الدخول ، كانوا أناسا عاديين وسائقين ومن مهن مختلفة .

في شيكاغو حدثت لي حادثة طريفة ، عرضت في المتحف هناك بعضا من أعماله ، كانت ألوانها حادة للدرجة ما ، وفي أحد الأيام اتصل بي هاتفيا من المتحف ، قيل لي أنهم بانتظاري ، وعندما حضرت ، شاهدت ستة من الزنوج ، أنيقين بتكلف ، كانوا موسيقيين من أوركيسترا نيويورك للجاز ، أخذوا يرقصون أمام لوحاتي ، أرادوا شراء أحدها في الحال ، كي يملوها على الجدار حيث يعزفون .

الراديو ، ليس أداة عون لنا ، فهو معين للموسيقيين ، إذ نستطيع بواسطته أن نسمع الروائع الموسيقية ، جميع الموسيقيين المعروفين اليوم مشهورون ، بالنسبة لنا نحن المصورون الحالة أصعب .

أعود ثانية إلى حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ . وصلت من السفر مع أصدقائي . ورأيت تلك المدافع ، الطائرات ، كل تلك الأشياء الجديدة ، شعرت بأن هذه كانت دفة النجاة بالنسبة لي : أن أبحث عن الإلهام في الأشياء التي تحيط بي ، كانت هذه نقطة انطلاقي .

بدأت بالرسومات ، بعدها جاءت الألوان ، كانت أكثر جراءة من أي وقت قبل ذلك ، وجاء هذا نتيجة لحاجة حقيقية ، فقد عشنا خلال الحرب في تلك « الرمادية » وفي ذلك الوحل ، لقد ظهرت في لوحاتي

أغلق حتى الآن » . كان المطعم مغلقا . فاقترادنا الرجل الى بيته ، كان لديه بقية من طعام الغداء . قال « لا أعلم ان كان هذا الطعام ما زال جيدا . لنحاول تسخينه على نار هادئة » كان طعما رائعا .

وصلنا الى باريس طبعاً ، باريس شيء آخر ، الا انني رايت اعلاناً سينمائياً « الهزليون » ، شاهدت هذا الفيلم ، وانا الذي كان قد مل من نجوم السينما الاميركية ، وجدته يوماً فيلماً رائعاً ، وكم كان شاعرياً ، في ١٩٣٧ لم يكن من المحتمل عرضه اكثر من اسابيع ثلاثة ، انا متأكد ان الجماهير في فرنسا قد قطعت شوطاً نحو الامام ، هذا التطور مدهش ، اما انتم فيما انكم بقيتم هنا طيلة الوقت ، لا يمكن ان تحسوا ذلك ، انا أثق بفرنسا . اذا عطينا التصوير فما زال امامنا الكثير للقيام به ، واقع الشعر يبدو ممتازاً ، لدي الثقة بفرنسا . . واقسم بانني لست مخطئاً .

(١٩٤٦)

فرناند ليحيه :

- ١٨٨١ - ولد فرناند ليحيه ٤ شباط في ارجينتان (النورماندي)
- ١٨٩٧ - ١٨٩٩ - دراسة معمارية لدى مهندس معماري في كان .
- ١٩٠٠ - ١٩٠٢ - رسام معماري عند مهندس معماري في باريس .
- ١٩٠٢ - ١٩٠٣ - خدمة عسكرية في فرسال .
- ١٩٠٣ - قبل في معهد الفنون الزخرفية ولم يقبل في معهد الفنون الجميلة ، ولكنه كان يؤمه كطالب حر في مرسى « جيرومي » و « فييرا » .
- ١٩٠٤ - عمل في مكتب معمار ثم عند مصور فوتوغراف « ريتوسن » .
- ١٩٠٥ - « حديقة والدتي » لوحة بتأثير الانطباعيين .
- ١٩٠٦ - ١٩٠٧ - الشتاء في كورسيكا ، يرسم مناظر طبيعية ما زالت تحت تأثير الوحشيين .
- ١٩٠٧ - معرض شامل « لسيزان » في صالون الخريف .

الالوان الخالصة ، هكذا وصلت الى تحرير اللون . معركة اللون ، او معركة تحرير اللون قدناها سوية مع « روبرت ديلوني » ، قبل ذلك ، الاخضر كان يعني شجرة ، والازرق كان يعني السماء ، وهكذا ، بعد ذلك اصبح اللون قيمة بحد ذاته ، واليوم يمكن ان نصنع مربعا ازرق او احمر او اخضر ، هذه ثورة هامة ، فيالتسلسل ، بدا اللون الخالص يظهر في الدعايات ، وفي واجهات عرض المحلات التجارية ، ولحد ما فقد اثرنا في الفن التزييني لافاننا المعاصرة . .

لقد عني معرض ١٩٢٥ الانقلاب ، ففي عمارة مبسطة عرضنا اعمالنا ، بالوانها الخالصة ، ظهرت العمارة يوماً نقية تماماً ، كانت تلك هي ايام النقائية . اعتقد ان العمال ، لا يقدرّون اكتشاف ما عانيناه من صعوبات ، لا يعلمون كم كانت قاسية سنوات (١٩٠٨ ، ١٩٠٩ ، ١٩١٠) عندما كنا نحاول « الابحار » . في النهاية ، اريد ان اصف لكم معاناتي بعد عودتي الى فرنسا ، وعن سعادتي ، بانني عدت ثانية الى وطني ، انتم ، من بقوا هنا خلال تلك السنوات الخمس الصعبة ، ليس بمستطاعكم ان تدركوا مقدار ذلك .

الساعة السادسة مساءً هبطنا في « هافر » كانت المدينة ميتة ، عدد قليل من الفرنسيين كان في الشوارع ، قلنا في انفسنا يوماً « هذا لا يبدو مبشراً » ، فسألنا احد عمال السكك ، أين يمكن ان نتناول شيئاً ، فاشار الى ضوء بعيد « هناك يوجد مطعم ، قد لا يكون قد

تخية الى لويس دافيد - ١٩٤٩ - فرنان ليحيه



معرض في المتحف الوطني للفن

• الحديث في باريس

• وفاة زوجته جان

موزاييك للنصب التذكاري في

باستون في بلجيكا

يتزوج من (ناديا خودوسييفيتش)

التي كانت طالبة منذ عام ١٩٢٤

وبعدها مساعدته في الرسم

ديكور الصالة الكبيرة في قصر

الامم المتحدة في نيويورك

يقطن في (غيف - سور - إيفيت)

لوحات فيتراح لكنيسة في سويسرا

• «لورفايفر»

لوحات فيتراح لجامعة كاراكاس

في فنزويلا

رحلة الى تشيكوسلوفاكيا بمناسبة

ملتقى (سوكوي) (الصفور)

في براغ

معرض في متحف ليون

معرض في البنيالي الثالث في سان

باولو • الجائزة الكبرى

١٧ آب توفي (ليجييه) في (غيف -

سور - إيفيت)

وضع حجر أساس «متحف

ليجييه»

١٣ أيار افتتح في (بيو) «البيز

- مارتياميز» متحف فرناند ليجييه

الذي أسسته السيدة ليجييه

بالتعاون مع جورج براك

- ١٩٥٠

- ١٩٥٢

- ١٩٥٣

- ١٩٥٤

- ١٩٥٥

- ١٩٥٧

- ١٩٦٠

١٩٠٨ - ١٩٠٩ - سكن في «لاروسن» حيث اقام

علاقات مع فنانين وادباء (دبلوني،

شاغال ، ارشبينكو ، لورنس ،

ليشيتنر ، ماكس جاكوب ،

ريفردي ، ابولينير ، موريس ،

رينال ، وآخرين) يتعرف الى

هنري روسو

لوحة « المرأة تخطط »

عرض في صالة كاهنولر مع براك

وبيكاسو

لوحة « دخان فوق الاسطح »

محاضرة عن (بدايات التصوير

الحديث وقيمه التسجيلية) في

اكاديمية فاسيليف

دعني لوحدة « قوات الاقتحام في

الجيش » حملة ارغون ١٩١٤ -

١٩١٦

تزوج من جان لييري

تعرف على «لاكوربوزيه»

يتعاون مع « بليئر سيندراز »

في فيلم (آبل غانكا الدائرة)

ديكور لباليه (خلق البشرية)

يحقق أول فيلم بدون سيناريو

«الباليه الآلي»

رحلة الى ايطاليا ، محاضرة في

السوربون (الاستعراض)

لوحات تجريدية جدارية لـ

«لاكوربوزيه» و « ماليه

ستيفنس »

معرض شخصي في برلين

لوحة (الجيوكوندا والمفاتيح)

رحلة الى الولايات المتحدة

معرض في زيوريخ • شارك مع

(لاكوربوزيه) في الملتقى العالمي

الرابع للمهندسين المعماريين في

اليونان

مرحلة ثانية للولايات المتحدة ،

معرض في متحف الفن الحديث في

نيويورك ومعهد الفن في شيكاغو

يساهم مع اراغون ولاكوربوزيه

في نقاشات (الجدل حول الواقعية)

ينتسب الى الحزب الشيوعي

الفرنسي

اول اعمال سراميك في (بيو -

البيز - مارتياميز)

- ١٩١٠

- ١٩١٣

- ١٩١٤

- ١٩١٩

- ١٩٢٠

- ١٩٢١

- ١٩٢٢

- ١٩٢٤

- ١٩٢٥

- ١٩٢٨

- ١٩٣٠

- ١٩٣١

- ١٩٣٣

- ١٩٣٥

- ١٩٣٦

- ١٩٤٥

- ١٩٤٩



جولي العظيمة ١٩٤٥ فرنان ليحييه

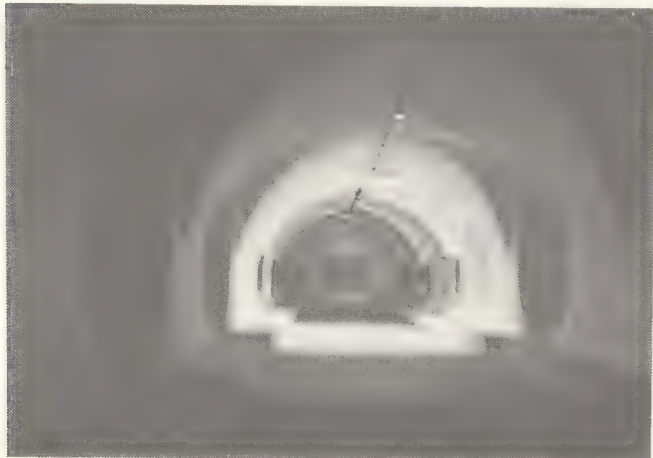
موسم الخريف التشكيلي بين

التحوّلات والإنجازات

العمل على بناء المراسم ... وغيرها « ستلعب بلاشك دورا بارزا في عملية الانتاج الفني من جهة ، ونشر الثقافة الفنية على اوسع نطاق - من جهة اخرى - ، واذا كنا نطمح الى مزيد من الصالات والمراسم ومزيد من الدعم .. وان يصبح التكريم تقليدا ، وان تشمل الرعاية حياة الفنان وعمله ، فالاعوام القادمة ستكون حافلة بالانجازات . فالفنان في قطرنا كان دائما ، بوعيه القومي والانساني وامكاناته الفنية الكبيرة ، اهلا للدعم والتقدير والرعاية .. فقد اعطى لسنوات طويلة دون أن يأخذ ، وكان ومازال رسولنا الثقافي الذي يعكس وجهنا العربي الاصيل عبر عشرات المعارض الفردية والجماعية الرسمية التي تقام في الخارج .. وقد اثبت الفن التشكيلي في سورية عبر الاسابيع الثقافية التي اقمناها في الاقطار العربية الشقيقة والبلدان الاجنبية الصديقة فاعليته واهميته الحضارية . كما حقق بجدارة دوره الجمالي والاجتماعي والايديولوجي ..

كل ذلك يعني ان التحوّلات التي تمت ، جاءت عن قناعة الجهات المسؤولة بدور الفن على مختلف الصعد الاجتماعية والقومية والسياسية .. ولعل وقفة متأنية امام معارضنا الفردية والجماعية التي اقيمت خلال الشهور المنصرمة تؤكد مدى التطور الذي وصلت اليه حركتنا الفنية ...

من جهة اخرى استضافت دمشق عدة معارض فنية متميزة لبلدان اجنبية صديقة « معرض ابداعات الفنانين التشكيليين السوفييت تحية لمعاهدة التعاون والصداقة - معرض السجاد الجدازي البولوني - معرض ثروات فنية من متاحف جمهورية المانيا الديمقراطية .. » وسنعرض بايجاز اهم المعارض التي شهدناها في موسم الخريف .



صالة المرواق العربي - نقابة الفنون الجميلة

كانت الشهور الاخيرة من عام ١٩٨٠ حافلة بالتحوّلات والنشاطات الفنية المحلية وعلى مختلف الصعد ، فمن مرسوم السيد رئيس الجمهورية القائد المناضل حافظ الاسد حول تأمين صالة عرض لنقابة الفنون الجميلة في وسط مدينة دمشق ، الى مرسوم تكريم الفنانين الرواد ضمن اسبوع الفن التشكيلي العربي ، عاشت الحركة الفنية اعراسات مثلت بجلمة تحولات وانجازات لم يشهد القطر مثيلا لها منذ ولادة هذه الحركة ، فقد أصبح لنقابة الفنون الجميلة صالة دائمة « صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق » تمارس عبرها نشاطاتها الفنية من ندوات ومعارض محلية وعربية واجنبية ، ودخل الفن التشكيلي للمرة الاولى في البيان الوزاري لحكومة الدكتور عبد الرؤوف الكسم ، وتوالت التوجيهات بدعم حركة الفنون التشكيلية في قطرنا ، وكانت « الحياة التشكيلية » اول انجاز من الانجازات الثقافية . واول مجلة عربية اختصاصية دورية بهذا الحجم تاخذ على عاتقها نشر الثقافة الفنية و « تعميق الثقافة القومية الوطنية التقدمية الانسانية » كما ورد في كلمة استهلال الدكتور نجاح المطار وزيرة الثقافة ... ثم كان افتتاح صالة الرواق العربي « خزان ناظم باشا - سابقا » . هذه الصالة أصبحت ملكا للنقابة بدعم من الدكتور عبد الرؤوف الكسم رئيس مجلس الوزراء .. وثمة مشروع سينجز في الشهور القادمة يقضي ببناء مراسم للفنانين ، وبالفعل خصصت نقابة الفنون بقطعة ارض في منطقة « الميسات » بدمشق ستبنى عليها المراسم ..

كل هذه التحوّلات « افتتاح الصالات - اصدار الحياة التشكيلية - تكريم الفنانين ومنح الاوسمة -

ايلول - المعرض العام العاشر لنقابة الفنون:

بدأ موسم الخريف بالمعرض العام العاشر لنقابة الفنون الجميلة والذي أصبح تقليدا سنويا من تقاليد النقابة ويقام بشكل دوري في منتصف ايلول ذكرى تأسيس صالة الشعب . وقد اكد المعرض الذي ضم نتاج اكثر من « ٨٠ » فنانا وفنانة على عملية العرض لكل نقابي بمعزل عن أية شروط « باستثناء الحد الأدنى

عناصر الباشا - تحت



من المستوى الفني » . لذلك شمل المعرض تجارب مختلفة ، « شابة تتلمس الطريق » ، و « رائدة لها دورها في رسم الملامح الاصيلة للفن التشكيلي في القطر » و ثمة اعمال تعود الى جيل السبعينات ولا تقل اهمية وفاعلية عن التجارب الرائدة ، من حيث ارتباطها بالواقع وامتلاكها خصوصية في التعبير ..

وعبر هذا المدخل النقدي تشدنا اعمال « نعيم اسماعيل - لؤي كيالي - غسان السباعي - خزيمة علواني - فيصل عجمي - مأمون الحمصي - خليل عكاري - فاتح المدرس - عاصم الباشا - فائق حدحود - الفريد حتمل - عبد الحي مسلم - احمد دراق - السباعي - مجيب داوود - عبد القادر عزوز - انور دياب - .. » . لماذا لان هذه الاعمال تركز على خلفية اجتماعية وسياسية كدافع للتعبير الفني . وعلى صعيد الانجاز تنم عن رؤية متطورة في التفاعل مع الواقع بموضوعاته القومية والاجتماعية ، وتحقق اخيرا عبر الرمز الواضح الذي يخلصها من المباشرة باتجاه صيغة اكثر قدرة على امتلاك ابعاد الواقع وجذوره المادية . ومن جهة اخرى نرى في هذا الرمز تكثيفا لحالة انسانية مأساوية ، ويمكن ان نذكر بعض الاعمال على سبيل المثال لا الحصر :

في لوحة « حامل الشباك الصغير » للفنان الراحل لؤي كيالي تتكشف المأساة في شكل الطفل البائس الذي يمثل شريحة من الواقع .. لكن عند الصياغة يستيقظ الدافع الجمالي للفنان ويتخذ من التقنية الخطية واللونية وسيلة للتعبير عن المأساة في اطار جمالي .. ويقدم الفنان خزيمة علواني في لوحته « تكوين » الدراما الانسانية في اطار جمالي تراثي تتمثله في الزخارف والاشكال الهندسية التي تتحرك عليها عناصره الانسانية المسألة في مواجهة عناصر اخرى مضادة بشعة تأخذ شكلا اسطوريا يزيد من غورها وحدتها وبشاعتها .. انها صورة اسطورية للصراع الانساني محققة بمضامين معاصرة .. واذا اردنا ان نربط هذه الصورة بواقعنا فسنجدها في مواجهتنا للكيان الاسرائيلي الفاشم الذي يمارس ابشع اشكال النازية بحق شعبنا العربي ..

وترمز الوجوه المأساوية التي يتناولها « فاتح المدرس » من ريف الشمال السوري الى صراع الانسان مع الارض من جهة ومع الانسان المضاد من جهة اخرى .. لكن من خلال عفوية الفنان المستقاة من ذاته وانفعالاته وعواطفه .. اما « غسان السباعي » فينقلنا برموزه الى صيغة عقلانية واشكال مدروسة بعناية .. من اجل امتلاك الحالة الانسانية المأساوية التي تعتبر - اخيرا - القاسم المشترك للاعمال الواقعية على مختلف اتجاهاتها وجمالياتها ... في هذا المعرض .

تشرين الاول : المعرض السنوي كان حافلا بالعطاءات :

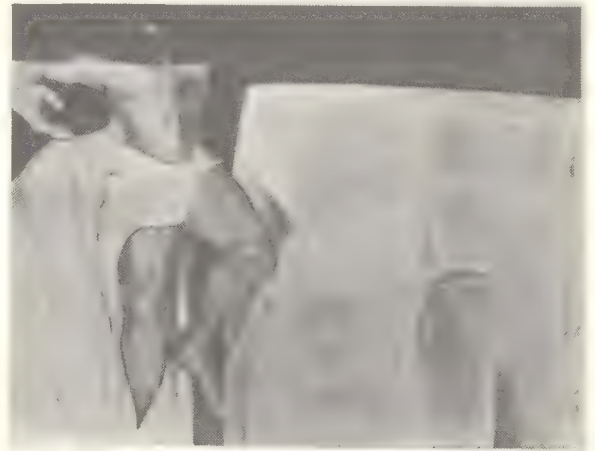
كان المعرض السنوي لفناني القطر الذي تنظمه وزارة الثقافة والارشاد القومي « اقيم المعرض في صالة المتحف الوطني بدمشق » متميزا بالعطاءات الفنية وحافلا بالاشياء الجديدة والتي تعطي للباحث صورة واضحة عن تطور الحركة التشكيلية . ويمكن ان نقول - من وجهة نظر نقدية - ان اهمية المعرض السنوي جاءت نتيجة جملة من المسائل الفنية والتنظيمية ، اصبحت بعضها تقليدا من تقاليد المعرض . فالفنان قدم من جهته آخر تجاربه . واكثرها تطورا ، والجهة القائمة على المعرض سعت الى حد كبير الى المحافظة على مستوى المعرض السنوي وتجاوز المعارض السابقة حيث يشعر المتلقي انه امام معرض لا يعنى بالكم على الرغم من عشرات الاعمال ، بل بالنوع .. بحيث يمكن ان نقول اننا امام معرض يعكس أهدافا محددة ويسعى الى تقديم ما وصلت اليه الحركة الفنية من تطور .. فعلى صعيد الموضوع وللمرة الاولى نجد انحصارا ملحوظا لموضوعات « البورتريهات الشخصية والطبيعية الصامتة والمناظر الخلوية السياحية » ويقابل هذا الانحسار الذي لم يجر مصادفة ، موضوعات نابغة من واقعنا الاجتماعي والسياسي ، وهذه الموضوعات تشكل القاعدة الصلبة والخلفية الواعية لمعرض جماعي يفترض ان يمثل الجانب المبدع والاصيل في حركتنا الفنية . وهذا الجانب نفهمه كارتباط عضوي بقضايانا وكنتمثل بصري لجماليات البيئة وخصائصها ، وربط كل ذلك بموقف انساني تمتد جذوره الى تراثنا العربي الاصيل وتورق اغصانه في عالمنا المعاصر .



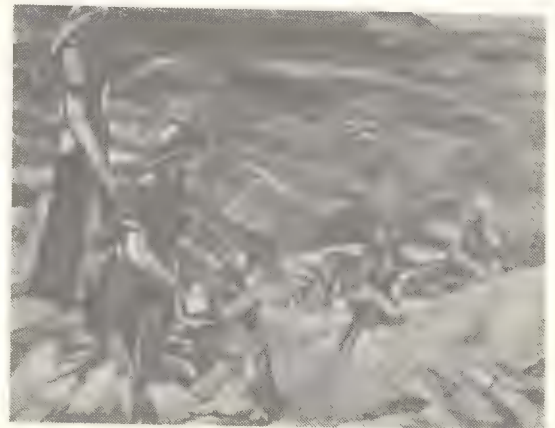
عمل رقم (٥) حفر - سعيد لطفه



لوكران - بلجيكا - غريتا علوان



الانسان والارض - مأمون الحمصي



الارض - الفريد حتمل

معرض الكاريكاتير العربي الثاني :

ضمن نشاطات المؤتمر الاول لرسامي الكاريكاتير العرب اقيم معرض الكاريكاتير العربي الثاني في صالة الشعب لنقابة الفنون الجميلة بدمشق ، وعقدت خلال المعرض ندوة جماهيرية شارك فيها بعض النقاد والفنانين والادباء العرب امثال : « فيصل عجمي - فاتح المدرس - علي فرزات - جورج البهجوري - ناجي العلي - نبيل السلمي - طارق الشريف - خليل صفية - خالد ابو خالد - د. صابر فلهوط - حنا مقبل ... وغيرهم » .

اهمية المعرض كانت في المحاولات الجديدة لرواد الكاريكاتير العربي وفي التجارب الشابة التي لم تحقق حضورها في صحافتنا العربي .. وقد تميز المعرض - ايضا - بموضوعاته السياسية وكشفه عن اطراف كامب دافيد الخيانية وارتباط حاكم مصر بالصهيونية والامبريالية الامريكية ، كما طرحت مسألة الحرية بصيغ جديدة نراها عبر رموز « علي فرزات » وتجريدية « ناجي العلي » وقد اثارت هذه الصيغ حوارا ساخنا في الندوة التي اقيمت لمناقشة المعرض ..

على سعيد آخر نال الجائزة التقديرية الاولى الفنانين علي فرزات من سورية وناجي العلي من فلسطين ونبيل السلمي من مصر كما منح الفنان المصري جورج البهجوري جائزة الشرف .. وتم تأسيس رابطة رسامي الكاريكاتير العرب وقد انتخبت الرابطة الفنان ناجي العلي رئيسا والفنان علي فرزات نائبا للرئيس وامينا للسر والفنانين جورج البهجوري ونبيل السلمي ممثلين للعلاقات الخارجية . وهذا يعني اننا نطمح ان يكون المعرض الثالث للكاريكاتير العربي اكبر تطورا وتنظيما ..

معرض ثروات فنية من متاحف جمهورية المانيا الديمقراطية :

برعاية الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة والارشاد القومي اقيم في صالة المتحف الوطني بدمشق معرض ثروات فنية من متاحف جمهورية المانيا الديمقراطية ، ضم المعرض مجموعة كبيرة من الصور الملونة للوحات زيتية ومائية لفنانين من مختلف البلدان الاوربية ، عاشوا في قرون مختلفة ، بعضهم من القرن العشرين والبعض الآخر يتوزع من القرن الخامس عشر الى الثامن عشر . ومن الجدير بالذكر ان بعضهم بقيت شهرته ضمن حدود موطنه ، والبعض الآخر امتدت شهرته حتى اطراف مترامية من العالم . وظهرت حول تجربتهم عشرات الدراسات والكتب الفنية امثال : « بروجيل - كورييه - سيزان - مونيه - رامبرانت -



دمشق (١) - فنذير شعبة



الحياة الريفية في وادي الفرات - صبيح عبد الناييف

الاتجاه في المعرض الفنانون والفنانات « انطوني ستار تشيفسكي - ستيفان غاوكوفسكي - الينورا بلوتينسكا - باربارا فالكوفسكا - هانا تشايكوفسكا » ، اما الاتجاه الثاني فيمثل الانفتاح على التيارات الحديثة في الفن الاوربي المعاصر - عامة - ويتمحور حول صيغ تجريدية تحمل في بعض التجارب اشارات خفية غير مباشرة الى واقع ما ، مع استخدام الالوان استخداما تعبيرا ، وعند كل فنان من الفنانين الذين يرحلون هذا الاتجاه نرى وحدة لونية متميزة كما نقف على معالجات متنوعة ، عفوية ، وعقلانية . الا ان الجانب المشترك لهذه التنوعات يكمن في حداثة الانجاز والرغبة في امتلاك روح العصر .

معرض السجاد الجداري البولوني باتجاهاته يعكس اخيرا اشكالية الفن البولوني ويرسم جانبا خلاقا من انجازاته المتطورة .



معرض السجاد الجداري البولوني

معرض « علي خليل » :

كان معرض الفنان علي خليل « اقيم المعرض في صالة الشعب » مفاجأة الموسم على صعيد تجارب الشباب ، ذلك انه طرح نفسه بقوة اكااديمية تفتقر اليها العديد من التجارب الشابة .. وهي نتيجة حتمية لخلوصه وبحته الاكاديمي ، في الخط كما في اللون والبناء « اي جملة المسائل التقنية الاكاديمية » ، وقد ضم معرضه بعض الدراسات الخطية التي انجزها خلال دراسته ورغبة منه في عرض نماذج من تجربته الاكاديمية وقد كشفت لنا بالفعل عن صانع ماهر يملك خبرة في صياغة الواقع : وهذا الاساس الاكاديمي يعتبر الخلفية التقنية « كصناعة » المتينة لفنان يريد اخيرا ان يمتلك الواقع ويتجاوز به الى ابعاد اكثر انسانية وحياة .. وهذا ما كشفه لنا في بعض أعماله التي تتم عن ولادة تجربة واقعية متميزة لها نكهتها الخاصة من حيث تعبيرها عن موضوعات مستقاة من الريف

رفائيل - كوكوشكا .. » وضم المعرض تجارب متنوعة « كلاسيكية - واقعية - تعبيرية » قديمة ومعاصرة لفنانين كبار من جمهورية المانيا الديمقراطية امثال : « كارل شميت روتلوف - اوتوديكس - جوزيف هيفنبارت - هانيزيش ايمزن - بيرت هيلر - لوناو تسيتيان - فيرنر توبكه » ...

وهكذا يرصد لنا المعرض الذي جمعت صور أعماله من متاحف جمهورية المانيا الديمقراطية نماذج فنية متميزة تمثل التطور الفني في اوربا عبر عدة قرون ، كما يكشف لنا بصورة خاصة عن التجارب الرائدة - الواقعية والتعبيرية - في الفن الالماني الديمقراطي المعاصر .

تشرين الثاني - معرض السجاد الجداري البولوني :

ضمن نشاطات الاسبوع الثقافي البولوني بدمشق اقيم في مطلع تشرين الثاني معرض السجاد الجداري البولوني المعاصر الذي يمثل تجارب لنخبة متميزة « ١٤ فنانا وفنانة » من الفنانين البولونيين .

لقد خرج السجاد البولوني منذ الحرب العالمية الثانية خروجاً مشروعا على نطاق استخدامه كأداة تطبيقية ، ليدخل ضمن دائرة التعبير الفني كلفة تطبيقية موظفة توظيفا تشكليا وتعبيريا .. ومن هنا تأتي فاعلية السجاد الجداري كوسيلة للتعبير عن القيم والمضامين الانسانية وهكذا دخل السجاد البولوني المعاصر حيز التعبير الفني ، بمعنى اننا امام أعمال فنية متكاملة ، لها قيمتها الجمالية من جهة والتعبيرية من جهة اخرى ، وقد تطور فن السجاد الجداري البولوني مؤثرا ومتاثرا بالتقنيات الفنية الاخرى ، كالنحت والحفر والتصوير منذ بداية الستينات من هذا القرن . ويمكن ان نرى في هذا المعرض اعمالا يمكن ان نطلق عليها - ان صح التعبير - « سجاد نحتي » و « سجاد تصويري » .. هذه الاعمال وضع الفنانون كتلها وفراغاتها وتكويناتها والوانها وزخارفها وهنصرها التزيينية والتعبيرية ، لتنفذ بعد ذلك على اياد اخرى كسجاد جداري .

ولعل الاتجاه الذي يستلهم الفنون الشعبية البولونية برموزها وجمالياتها وعناصرها الزخرفية واشكالها التعبيرية يعتبر من الاتجاهات الاكثر خصوصية وتمايزا في المعرض ، لاننا نرى فيه الاشياء الجديدة المعاصرة المرتبطة بجذور ثقافية وفنية محلية ، فلا حياة لثقافة معاصرة بلا جذور ، وهذا الاتجاه لا يمثل الصيغة التقليدية للسجاد الشعبي البولوني لانه يتجاوزها عبر رؤية معاصرة وانفتاح واع على اساليب العصر وجمالياته ومضامينه وتقنياته .. ويمثل هذا

السوري بألوانه وشمسه ومشكلات انسانيه .. والشئ المميز الذي قدمه المعرض يتجاوز الانجاز الى الرؤية التي نستشف منها المحبة والشفافية في التعامل مع الريف .. فلوحات « علي » في النتيجة تخلق جسرا من التعاطف والمودة بين المتلقي والواقع في اللوحة .



فتاة جالسة - علي خليل

معرض ابداعات الفنانين التشكيليين السوفييت تحية لمعاهدة التعاون والصداقة :

شهدت دمشق في السنوات الماضية عدة معارض لبعض جمهوريات الاتحاد السوفييتي « معرض من جورجيا - معرض من أرمينيا - معرض من أذربيجان » وغيرها من المعارض المتميزة التي يذكرها جمهور دمشق بكثير من المحبة والاعجاب لأنها تلامس انسانية الانسان في الوقت الذي تنطلق فيه من تراثها القومي مؤكدة على لهجتها وجمالياتها المحلية . والمعرض الذي نحن بصدد الحديث عنه كان شاملا لمختلف جمهوريات

الاتحاد السوفييتي ومحققا بعدة تقنيات « رسم - تصوير - حفر - نحت » كما ضم اعمال كبار الفنانين امثال : « مويسينكويفسيه » الحائز على جائزة لينين ، و « دونيك ستيبان » و « زفيركوف يفريم » و « دومانيان فيكتور » وهذا الاخير يعتبر من كبار النحاتين المعاصرين . والى جانب هذه الاسماء الفنية الكبيرة ضم المعرض مجموعة اعمال متميزة للفنانين الشباب نذكر منهم « انمانيس يانيس - ودولفان لوسين ، واورازينيسوف كاكادجان ، وخاتشادوريان كارلوس ، وبوستوفيت سيركيه ، وبلاكوفلين نيكولاي » .. وهذا التنوع على صعيد الجمهوريات والاجيال الفنية يعطي للمتلقي صورة عن طبيعة الفن المعاصر ومسار تطوره في جمهوريات الاتحاد السوفييتي .

لقد كشف المعرض عبر موضوعاته عن مختلف جوانب الحياة وكانت الشعاعية السمة البارزة للعديد من الانجازات الواقعية في الرسم كما في الحفر والتصوير . بهرت التعبيرية كاتجاه ضمن تجارب واقعية متنوعة بحداتها ، ووشائجها المحلية .. كل ذلك يدل على انفتاح الواقعية ، ومدى التطور الذي وصلت اليه عند الفنانين الكبار والشباب في آن واحد . اخيرا لا نستطيع سوى التنويه بما جاء في كلمة اتحاد الفنانين التشكيليين السوفييت : « بقاء ابداع الفنانين السوفييت ، يتعرف المشاهد السوري على تفكير

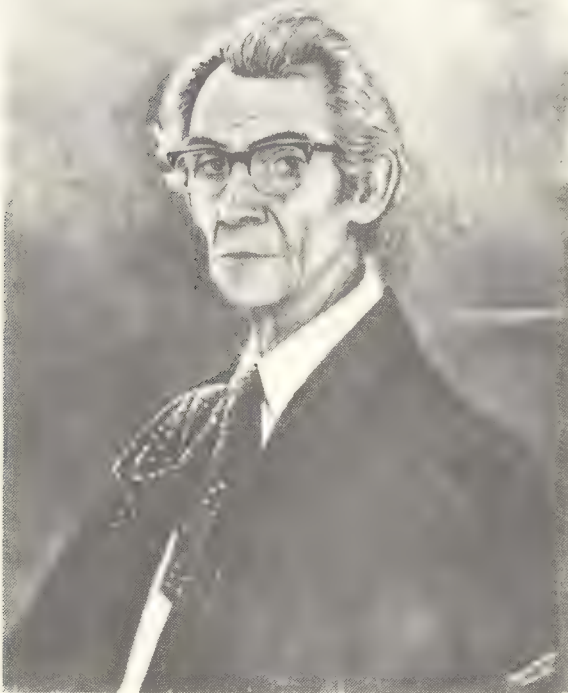


معرض ابداعات الفنانين السوفييت - تحية للمعاهدة والتعاون والصداقة

« سعيد تحسين » : تمثل تجربة « سعيد تحسين » التشكيلية البدايات الاولى للحركة الفنية قبل الاستقلال ، فقد عاصر « توفيق طارق » و « عبد الوهاب أبو السعود » واشترك معهما في بناء الاسس الاولى لفن محلي بمحرضاته وموضوعاته ومضامينه مؤكدا على الجانب التاريخي القومي ، فرسم المعارك والفتوحات والامجاد العربية في مرحلة كان الفن فيها تسجيلا حرفيا لصور شخصية ..

« نصير شوري » : يعتبر « نصير شوري » من أوائل المجددين في الفن السوري المعاصر فقد حمل في تجربته منذ بداياتها في الثلاثينات اسلوبا مغايرا لاساليب جيل « توفيق طارق وسعيد تحسين وعبد الوهاب أبو السعود » ، وعاش صراعا فنيا مع الجيل الكلاسيكي الذي عني بالرسم والدقة في نقل الواقع ، في مواجهة الانطباعية التي بداها مع « ميشيل كرشه » وقد وصل الى مرحلة أصبح فيها الانطباعي الاول في الحركة الفنية ثم تطورت تجربته باتجاه التجريدية .. لكنها ظلت حافظة موضوعاتها التي استقتتها من الطبيعة .. وطرحتها بكثير من البهجة والفرح .

« رشاد مصطفى » : على الرغم من بداياته المبكرة ومعايشته جيل الرواد الاوائل ، الا انه ظل بعيدا عن دائرة الضوء في حركتنا الفنية ، ولعل عودته الى



تكرم الفنانين الرواد - صورة ذاتية - رشاد مصطفى

الفنانين السوفييت بتاريخ شعوبهم ، وحياتهم ، وعلى القيم الانسانية لحياتنا المعاصرة في الدور الكبير الذي يلعبه الفن . معرض الابداعات الفنية للفنانين السوفييت من مجموعة اتحاد الفنانين السوفييت لعموم الاتحاد السوفييتي تخدم تقوية الاحتكاكات الثقافية وتعميق التفاهم المستقبلي المتبادل بين شعبي البلدين الصديقين ، الاتحاد السوفييتي والجمهورية العربية السورية . .

معرض تحية الى دمشق القديمة :

افتتحت صالة الرواق العربي التابعة لثقافة الفنون الجميلة لأول مرة بمعرض تحية الى دمشق القديمة ، تأكيداً من الفنانين التشكيليين على محبتهم لدمشق القديمة بتاريخها وتراثها وعمارتها وفنونها الشعبية وانسانها الطيب ..

شارك في المعرض حوالي « ٥٠ » فنانا وفنانة ، ومن الجدير بالذكر ان معظم الموضوعات التي طرحت تمحورت حول موضوع دمشق « موضوع المعرض » لكن اختلفت انزاوايا التي تناول الفنان عبرها ، عبر رؤيته موضوع دمشق .. فالبعض وجد فيها عمارة شعبية متميزة بطابعها المعماري العربي ، فقام بتسجيل الأزقة والمنازل بشيء من الحيادية ، والبعض الآخر ربط بين الانسان والمنزل ، مصورا الحياة بالمعنى المتحرك .. والبعض اتجه الى العناصر الشعبية التراثية ليؤكد الجانب المحلي وبصيف متنوعة . وهكذا قدم لنا المعرض موضوعا محددا بمعالجات وزوايا مختلفة تعود اولا واخيرا الى وجهة نظر الفنان ، وعيه ، موقفه .. رؤيته .

معرض الاسبوع التشكيلي العربي تكريما للفنانين الرواد :

ضمن نشاطات الاسبوع التشكيلي العربي ، اقيم في صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق معرض الفنانين الرواد « سعيد تحسين - رشاد مصطفى - نصير شوري » . كما عقدت خلال المعرض ندوة فنية حول رعاية الفن وتكريم الدولة للفنانين ، شارك فيها النقاد والفنانون وبعض ممثلي الصحف والمجلات .. واجمع الحضور على اهمية التكريم كبادرة تاريخية ، وعلى ضرورة ان يصبح تقليدا من تقاليد حياتنا الثقافية ..



تكريم الفنانين الرواد - منظر - نصير شوري

المشاركة في معارض النقابة قد كشفت لنا عن تجربة لها خصوصيتها من حيث الاسلوب الذي ينزع الى تسجيل ادق التفاصيل . وهذا الاسلوب يلامس الناس ويدخل عقولهم دون عناء .

معرض « خليل عكاري » :

كما كانت بداية موسم الخريف متميزة كذلك كانت نهاية الموسم ، وذلك عبر معرض الفنان خليل عكاري « صالة الشعب » الذي ضم مجموعة أعمال « تصوير زيتي » تمثل المرحلة الاخيرة من تجربته ، لذلك تنوعت موضوعاته ولهجاته الواقعية . نقول لهجاته الواقعية ، لان « خليل » كان وما زال من اكثر الفنانين اصرارا على تقديم الجديد المتميز ضمن « الواقعية » وقد وصل الى صيغة للتعبير متميزة من حيث المعالجة اللونية والوظيفة الرمزية والفاعلية الجمالية والتعبيرية .

معرض « خليل عكاري » بايجاز : خطوة جديدة متطورة على صعيد فن واقعي له نكهته المحلية وابعاده الانسانية .

● صفة



الفتاة والتفاحة - خليل عكاري

الحركة الفنية العالمية

في

أربعة أشهر

نهاية شهر آب

براك

اقدم في مؤسسة مايت في باريس ، معرض ضخيم للفنان الفرنسي الشهير (براك) ، واستمر المعرض حتى الثلاثين من ايلول ، ويعتبر المعرض هاما جدا ، للمكانة التي يحتلها الفنان في الفن المعاصر ، اذ يعتبر احد رواد الفن الحديث في هذا العصر ، يشكل مع (بيكاسو) مفاتيح التكعيبية ، التي قلبت مفاهيم فنية سادت عصورا طويلة .

ولد (براك) قرب (باريس) في ١٣ آيار ١٨٨٢ ، وغادرها الى العاصمة ، وهو في الثامنة عشرة من عمره ، ويرجع ميله الى الرسم الى والده وجده ، اللذين كانا من هواة الفن ، التحق باكاديميه (هومبر) من عام (١٩٠٢) وحتى عام (١٩٠٤) ، ودرس في كلية الفنون الجميلة في (باريس) ، ولكن تجارب الفنانين الوحشيين شدته ، بعد ان اطلع عليها عام ١٩٠٥ ، حيث اشترك في هذا المعرض (ماتيس) و (دوران) و (دوفي) وغيرهم . ويمكن اعتبار عام ١٩٠٧ عام العطاء بالنسبة له ، وباعترافه شخصا ، حين تناول مواضيع الطبيعة التي تميزت بالالوان القوية ، ويأتي اللقاء مع بيكاسو في هذا العام نقطة التحول الاساسية في فنه ، اذ قاماسوية باكتشاف التكعيبية وتطويرها ، لان اعمال (سيزان) الاخيرة كانت تحمل بذور التكعيبية .

التحق بالحرب العالمية الاولى بعد زواجه ، اصيب براسه اصابة بالغة عام (١٩١٥) ، ولكنه سرعان ما رجع الى باريس عام (١٩١٧) ليبدأ حياته من جديد ، مطورا التكعيبية عن مواضيع الطبيعة الخلوية .

والطبيعة الصامتة ، ومشاهد الرسم ، وينتقل الى (مونمارتر) عام (١٩٢٢) . وفي نهاية الثلاثينات طرا تحول على انتاجه باتجاه السريالية . وتوفي عام (١٩٦٣) .

لقد حصل (براك) على جوائز عديدة، ونظم معارض عديدة ، في معظم متاحف العالم .

ان ما تقدمه هنا ليس دراسة او تحليلا ، بل هو باختصار متابعة سريعة ، لاهم المعارض التي اقيمت في الاشهر الاربعة الماضية في كل انحاء العالم ، وبالطبع ليس من الممكن ذكرها كلها ، وعلى الاغلب ليست هناك حاجة حقيقية الى ذلك ، واذا كنا قد اكتفينا بالمعرض السريع والمختصر لبعض المعارض فاننا قد وقفنا امام المعارض التي لابد من التوقف عندها وبشيء من التفصيل ، ولم نأخذ بعين الاعتبار سوى المعارض الاجنبية ، وما يقام خارج الوطن العربي تحديدا ، وكررنا ذكر بعض المعارض نظرا لطريقة التنبؤ الذي اعتمدنا عليه وهو ذكر نشاطات كل شهر على حده وقد ثبتنا المراجع في آخر هذا العرض ومن الواضح بان اهمها هي الصحافة اليومية العربية ، وثانيهما : امكانية الصحافة اليومية في اعطاء الخبر السريع وهذا ما يهمننا لان المجلة الدورية تعطي الخبر متأخرا بكل تأكيد .

ان هذه التغطية لا تعتمد على ميدانية الكتابة بل ما اوردهت الصحافة ، المتنوعة وقد قمنا باعدادها مباشرة منها ، واكثر الاحيان صمن وجهة نظر كتابها ولو سنحت الفرصة لنا في الاطلاع الميداني - ومستحيل هذا نظريا - فربما كان لنا رأي آخر في الاختيار والتقييم ، مع اعتقادنا وربما الجازم بان ما تعطيه الصحافة الاجنبية يخضع الى اعتبارات عديدة منها السياسة ولكن وبشكل اساسي « التفكير التجاري » ضمن السوق الفنية العالمية بكل تأكيد .

معرض تجريدي في لندن

في صالة (أنيلي جودا) للفنون الجميلة اقيم معرض التجريدية من (١٩٠٠ - ١٩٤٠) ، واعتبر من أهم معارض هذا العام ، وذلك لمشاركة عدة فنانيين هاميين فيه ، منهم (آرب وديلونيه و فييون وليجية - هاربن) من فرنسا ، و (شميتز - بوشهولز) من ألمانيا ، (مور ونيكلسون و هيبورت) من إنجلترا ، و (١٧) فنانا من الاتحاد السوفياتي من أهمهم (كاندنيسكي و مالفيتش) وقد كتب الناقد (ماكس جويس) في الهيرالد تريبون حول المعرض في ٢٣ آب ١٩٨٠ قائلا : - « يمكن أن نختار أربعة فنانين يمثلون تيارات تجريدية مختلفة مختلفة ولكن أساسية ، ولاشك أن اختياري سيقع على (مالفيتش و كلوسيسن و دافيز و هيبورت) » .

لقد درس (مالفيتش) في اوكرانيا في كييف ، ثم ذهب الى موسكو ، وتأثر بالاتجاهات الفليعية السائدة ، وراسل عددا من الفنانين وخاصة الفنان المستقبلي (مارينتي) .

وكان ذلك عام (١٩١٤) وبعد عام واحد استطاع اختيار طريق محدد لفنه ، وهو (السوبرماتيزية) . واعد كتابا من خلالها أسماء الفن من التكعيبية والمستقبلية الى السوبرماتيزية وعرف الفن في تلك المرحلة بقوله : - « القدرة على خلق انشاء لا يعتمد على ما هو متداول على العلاقات بين التكوينات والالوان ، ولكن على الوزن والسرعة واتجاه الحركة » . وأعماله التي عرضت في ذلك المعرض تعكس ذلك بدقة على حد تعبير (جويس) ، وذلك من خلال اعتماده على اللون الموحد المتدرج .

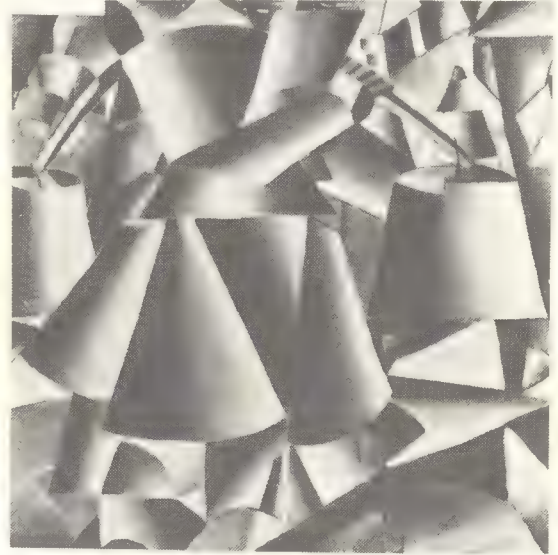
أما (كلوسيس) فقد اعتمد على (النبائية) في الفن ، وعلى المونتاج الصوري الفوتوغرافي وعلى الغرافيك الذي يعتمد على حركية في الصحافة الفنية ، ودرس الفن اكاديميا ، ولكنه تحول الى العناصر الهندسية ، والالوان الرئيسية . وبعد قدومه الى (باريس) في العشرينات تأثر بالفنان (فرنان ليجية) وبدأ بتبسيط لوحاته التي يعرض منها لان لوحين اثنتين ، تنتمي الى تلك الفترة ..

أما (هيبورت) فهي تشكل مع (هنري مور) دعامة النحت الحديث ، فقد دمجت بين الشخصية مع التجريدية ، ولهذا نقول :

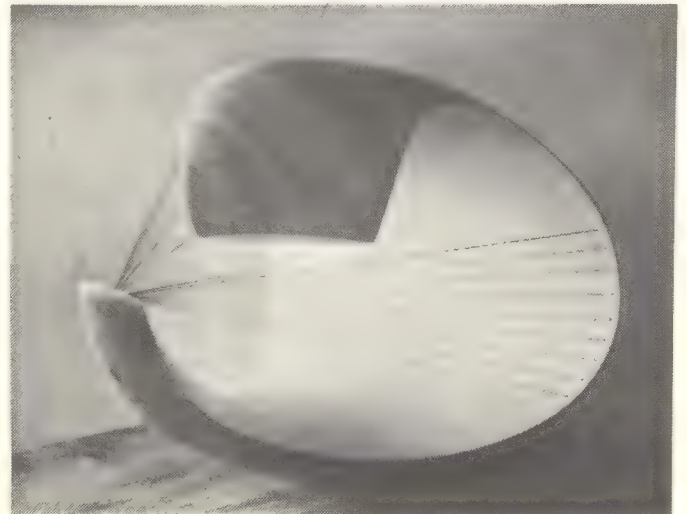
- « ان الافكار التي تحدد شخصية فني هي ، انني راى بان الفن هو القدرة على خلق توازن روحي ، بين المعرفة وقوانين الكون التي يطمح الانسان الى تحقيقه » .



طبيعة صامتة ١٩٢٦ - براك



إمرأة - ١٩١٢ - مالفيتش



نحت - ١٩٠٣ - بريارة هيبورت



شكل خطي بالأسود والابيض - فيكتور باسييمور

أيلول

● في بلجيكا نظم معرض هام للفنان (بروغل) في بروكسل ، وذلك من (١٨) أيلول وحتى (١٨) كانون الاول .

● وفي بريطانيا وفي صالة الاكاديمية الملكية للفنون افتتح معرض للفنان (فيكتور باسييمور) وقد استمر من ١٣ أيلول وحتى ١٩ تشرين الاول .

● أما في سويسرا فقد نظمة عدة معارض هامة ، في (باسيل) اقيم معرض للفنان (كاسبر وولف) وذلك حتى (١٤) أيلول ، وذلك في متحف الفنون ، أما في صالة (وينكونهوف ريهف) وذلك حتى ١٥ تشرين الاول ، معرض عن النحت في القرن العشرين .

● وفي جنيف اقيم معرض (ما بعد الانطباعية) الذي ضم (٢٠٠) لوحة ترجع الى فترة (١٨٨٠ - ١٩١٠) .

● وفي لوكيرن اقيم معرض (التصوير الزيتي البولوني) في القرن التاسع عشر في متحف الفنون الجميلة حتى ٩ أيلول .

● في لندن نظم معرض للفنان (ويليام روبرتس) الذي توفي في العام الماضي ، وذلك في صالة (ماكلين) واستمر حتى ٣١ تشرين الاول وضم عددا كبيرا من أعماله .

● وفي فران وفي متحف اللوفر نظم معرض هام ضم مجموعة متميزة من أعمال الفنان (أنجر) ، واستمر هذا المعرض من ٢٧ أيلول وحتى ١٧ تشرين الثاني .

● نقل الى اليابان معرض هام يقام في حديقة (يونو) وهو (معرض الفن اليوناني القديم من جزر ايجيه) ويضم هذا المعرض بعض الأعمال الحجرية والسيراميك . ونقل الى اليابان معرض هام من الصين ، يضم (١٥٠) عملا من مرحلة (هان مينغ) الشيرة في الصين .

معارض مختلفة

● في موسكو نظم معرض فوتوغرافي يوغسلافي لنادي التصوير السينمائي ضم أكثر من مائة صورة فوتوغرافية ، ومن أهم المشاركين في هذا المعرض : (ليزيت) و (ميروسا فليفيج لازوكيج) ... وغيرهم . وسوف ينظم المصورون السوفييت معرضا مشابها في النادي المذكور ومن هؤلاء (ديمتري دونسكوي) و (الكسندر ماكاروف) .

● وفي لندن وفي مركز الفن المعاصر افتتح معرض التصوير الضوئي للفنان (جيني اوكن) واستمر معرض الفنانين (دانييل بورن) و (سارا شارلسوورث) و (دوغلاس هيوبلر) حتى (٢١) أيلول .

أما في صالة (هايوارد) فقد نظم معرض للفنان (جون هوبلاند) ضم بعض أعماله الزيتية والنحت . ونظم في صالة (هولسورفي) معرض الطبيعة الخفية للفنانة الأمريكية (باتريشيا رينولتز) .

● وفي كولون في ألمانيا الاتحادية نظم معرض صور فوتوغرافية للفنان المعروف (أندي وار هول) في صالة (موسين دي ستاوت) .

● وفي فرنسا وفي متحف (ديجون) اقيم معرض الرسوم الإيطالية من القرنين السادس عشر والتاسع عشر ، والأعمال المعروضة هي من مقتنيات هذا المتحف . ● وفي مدينة (زيوريخ) وفي متحف ريتبرغ في (سويسرا) نظم معرض حول (الفن وثقافة شمالي شرق الهند) .

● وفي نيويورك نشرت صور جديدة لأول مرة للكاتب الروسي الكبير (ليو تولستوي) ترجع معظمها الى بداية هذا القرن .

● وفي (سويسرا) افتتح أول متحف للفن المعاصر مكرس للفن الحديث جدا ، وقد اقيم الى جانب متحف باسيل للفنون ويتألف هذا المتحف من ثلاثة طوابق وقد صممه المعمارين (ويلفريد وكاترينا ستيب) وقد أتى هذا المتحف غاية في الروعة ، ويحقق وظيفة العرض الفني .



(بورتريه ميلاجانا) لليوغسلافي ليزيت

وفي صالة هامة في مدينة فرانكفورت اقيم معرض للفنان الراحل (مارينوما رينبي) استمر حتى (١٩) تشرين الاول .

واحتل الفن الياباني حيزا كبيرا في (باريس) اذ اقيم فيها معرض (جنون التصوير الزيتي) للفنان الكبير (هوكوساي) ، كما اقيمت معارض أخرى لبعض الفنانين ، لكن المعرض الهام الكبير هو معرض الفن الياباني المعاصر ، في القصر الكبير والذي نال الاهتمام وكذلك معرض (مونييه واليابان) الذي اقيم في متحف المارماتون ، من ٢٣ تشرين الاول وحتى ٢٣ تشرين الثاني . ومن المعروف ان المارماتون هو متحف الانطباعين الذي يقيم مجموعة كبيرة من اعمال (مونييه) .

وفي النمسا يقام معرض للفن السويسري في القرنين التاسع عشر والعشرين ، كما يقام معرض الفن الباريزي منذ الخمسينات .

ومن الاتحاد السوفياتي ، نظم في موسكو معرض جمع اكثر من الفين وخمسمائة فنان من الهواة في صالة (المانيج) وقسم المعرض (٥٠٠) عملا فنيا ولا يقيم هذا المعرض اي عمل لفنان معروف لان معظمهم من الهواة ومن الفنانين الساذجين في تعبيراتهم الفنية .

وفي الاتحاد السوفياتي نظم معرض ضخم بمناسبة الذكرى الستين لتأسيس جمهورية جورجيا السوفياتية وضم هذا المعرض اعمالا فنية لجميع القوميات التي تشكّن الجمهورية وضم اعمال (٣٦) فنانا جورجيا . وتتحدث هذه الاعمال عن الطبيعة وعن العادات والتقاليد .

● وظهرت نتائج معرض الغرافيك للعالم الثالث الذي نظم في (لندن) وكانت كما يلي .

- الاولى للفنانة البرازيلية (انا لويزا بلوجي)
 - الثانية للفنان الجزائري (رشيد القرشي)
 - الثالثة للكولومبي (بترو الكنتارا)
 - الرابعة للهندي (آرون يونسي)
- وقد اشترى في المعرض فنانون من غير العالم الثالث مثل (ميرو ، بيكاسو ، بيسيمور ، سوثرلاند ، وغيرهم) وقد نقل المعرض الى امريكا اللاتينية .

من الاتحاد السوفياتي

● نظم معرض هام في الدار المركزية للرسميين ، تحت اسم الصورة الروسية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر والمعرض يضم كافة الاتجاهات الفنية التي كانت سائدة وقتذاك . ويأتي موضوع الوجه ليؤكد على خصوصية الفن الروسي ، الذي وجد في الايقونه منهلا لا ينضب ، وضم المعرض أكثر من مائة لوحة فنية استعيرت من متاحف مختلفة . .



آفغر



الانسان والحصان - ١٩٤٧ مارينوما رينبي

نيويورك

● (الفن البريطاني اليوم) ، عنوان المعرض الذي نظم في نيويورك ، والذي يقدم لك واقع الحركة الفنية في بريطانيا ، بشكل يشمل جميع الفنانين المعاصرين المعروفين بشكل جيد وخاصة (دافيد ناش) الذي ولد عام ١٩١٦ وسحرته الطبيعة .

لندن

● (ليوناردو دافنشي) يعود مرة أخرى الى الواجهة ، اذ عرضت في لندن مخطوطة للبيع ترجع الى عام (١٥٠٧) وهي بعنوان (طبيعة المواد الخشبية وحركة الماء) ، وهي من مقتنيات عائلة ليسنستر



مخطوطة - ليوناردو دافنشي

البريطانية منذ عام (١٧١٧) ، وقد عرض متحف اللوفر شراءها بسعر يتراوح بين (أربعين ومائة مليون ليرة سورية) ومن المتوقع ان تقتني اللوحة مكتبة المتحف البريطاني كما ورد في مجلة (ناو) .

أيلول

معرض ستانلي سبنسر

● عرض الفنان (سبنسر) معرضه الخاص في الاكاديمية الملكية بلندن ، ويعتبر هذا المعرض أهم معرض له منذ عشرين عاما ، ويعكس جذوره الواضحة في فن (جيوتو) و (بلاك) ، وقد عبر الفنان (روشنبرغ) عن رأيه في المعرض قائلا :

« ان اعمال سبنسر تعطيك الشعور بالابدية ، لا بداية لها ولا نهاية ، ان هذا الشعور لا يمكن ان تحصل عليه الا في اعمال الفنانين الكبار » مجلة ناو .

ولعل صعود الفنان قد بدأ حين اختار الناقد (روجر خراي) احد اعماله عام ١٩١٢ لتعرض مع معرض (مابعد الانطباعية) في احدى صالات (غرافتون) وكانت تلك هي المرة الاولى والاخيرة التي عرض فيها من الرواد .

والحادثة الهامة في حياته ، هي زواجه من الفنانة التشكيلية (هيلدا) التي اعطت لحياته معنى جديدا ، ودخلت حياة امرأة أخرى (باتريشيا بريسي) أصبحت موديلاً لعارياته .

ان الناقد (دينيس توماس) يقول : « ان هذا المعرض يمثل مزيج من الذكرى والرغبة تماما كما في رسائل حبه الى هيلدا » ..

ولد ستانلي في عام (١٨٩١) وتوفي عام (١٩٥٩) ، ودرس الفن في مدرسة سليد للفنون ، والمعرض بمناسبة مرور عشرين عاما على وفاته .



جامعوا التفاح - ستانلي سبنسر

فرانز مارك في ميونيخ

بمناسبة مرور مائة عام على ميلاده

● ليس هناك مدينة المانية اتحادية تهتم بالفن مثل (ميونيخ) فهي تستقطب معظم النشاط الفني ، ويأتي ذلك من ماضيها العريق ، في نهايات القرن الماضي ، ويأتي الفنان (فرانز مارك) في قمة ما احتضنته هذه المدينة ، والذي شاهده جمهور كبير عبر معرض ضخم لاعماله . في صالة (لينباخ هاوس) ، استمر المعرض حتى (٢٦) تشرين الاول ، ويسترجع المعرض الى الاذهان امجاد المدينة بمدارسها التعبيرية التي قلبت مفاهيم الفن الالماني والاوروبي راسا على عقب قبيل الحرب العالمية الاولى .

يشمل المعرض كافة مراحل الفنية ، التي مر بها

ويأتي موضوع المؤتمر هاما جدا ، ولكن فكرة تشكيل منظمة دولية للعاملين في مجال الفن برز بوضوح على هامش المؤتمر .

ان دراسة الفن يمكن تقسيمها الى ثلاثة مجالات : (مادة الفن ذاتها) و (الطريقة التي يفهم الفن بها) و (القوة التي تقودها الى الخلق) . والمجال الاخير هو الذي بقي مهما عقودا طويلة رغم اهميته ، وهذا ماسعى المؤتمر اليه تحديدا .

ولان الموضوع من السعة والشمول ، بحيث لا يمكن التطرق اليه عبر عجلة لانه لا يعتمد على اعطاء معلومات اولية ، بل لابد من ان يتم عبر مناقشات جمالية وفلسفية ، وخاصة ان الاراء المطروحة كانت متباينة تماما (حيثما يحل النقاد تظهر التناقضات) او كما عبر ايمابتنس قائلا على لسان كونفوشيوس : (على الفلاسفة مناقشة الامور التي يمكن تعريفها ، ولكن كيف يمكن مناقشة الامور الحيوية للبشرية (الحياة - الموت - الاله) يجيب كونفوشيوس : يجب علينا ان نرعى الشعر ونلجأ اليه) وبضيف (لابد من اللجوء الى الموسيقى ايضا) ، ولهذا فالامور كاشعة شمس صافية ، في صبيحة كانونية ، تحس بها ولكن انى لك الاحتفاظ بحزمة منها ولؤلؤان يتيمة .

مجموعة اعمال جديدة لويسترل في غلاسكو

ويسترل الذي ولد في امريكا ، وعاش في باريس ، ومات في لندن ، اعتبر نفسه دائما سكوتلانديا ، ومن خلال ذلك (الدم السكوتلندي النقي) الذي كان يجري في عروقه - التعبير للنقاد دويسون - وها هي غلاسكو التي قلما تخطر على بال ناقد لعاصمة للفن قدمت اهم معرض اقيم لويسترل حتى الان .

ويتفاخر الاسكتلنديون بأن جامعة غلاسكو هي الثانية من حيث العراقة في بريطانيا (٥٠٠ عام على انشائها) ، وبأنهم اول من اشتروا لوحة لويسترل في وقت لم يكن له أي اعتبار في عصره ، (اقتني العمل في عام ١٩٠٣) ، وذلك قبل وفاة الفنان بقليل ، وقد كرمته جامعة (غلاسكو) لان دم السكوتش يسري فيه ، ولانبات ذلك مازالو يحتفظون برسالة له تشير الى ذلك ، ويرى العديد من اهل (اسكوتلاندا) بأن هذا المعرض كان مناسبة جيدة للانكليز للقدوم الى غلاسكو لمشاهدة هذه الاعمال التي لن يحلموا بمشاهدتها في حياتهم على الاطلاق وفي أي مكان اخر .

وليس غريبا ان يذكر اهل السكوتش ابناء عمومتهم الانكليز بالقساوة الشديدة التي عاملوا بها الفنان وخاصة ما قاله وكتبه ناقدهم المعروف روسكين عنه وبطريقة (همجية ... والتعبير لدويسون الذي يبدو عليه أنه اسكتلندي ايضا) مما حدا بالفنان ان يمتنع تماما عن رسم أي بورترية لانكليزي واكتفى باللجوء

من الاسلوب التقليدي في مدرسة ميونخ (مناظر طبيعية) وكما ، وجوه رسمها عام (١٩٠٢) لوالديه الى المدرسة التعبيرية التجريدية التي حددت ملامح فنه ، واهميته التاريخية .

ضم المعرض (٥٠) لوحة زيتية بعضها لم يعرض حتى الان ، وجميع الاعمال من مقتنيات تلك الصالة ، وحوالي (٢٠٠) عمل بالالوان المائية والتامبرا والرسوم التخطيطية .

لقد ولد (مارك) عام (١٨٨٠) ، وقتل في معركة قرب الفيردان اثناء الحرب الاولى عام (١٩١٦) ورسم حياته القصيرة فقد مهد بشكل او باخر لظهور التجريدية التعبيرية التي اقترب منها في اعماله الاخيرة

مؤتمر هام لنقاد الفن وعلماء الجمال

في يوغسلافيا

● ضمن مؤتمر يعقد كل اربعة اعوام ، ويضم نقاد الفن وعلماء الجمال ، ومؤرخيه ومنظرية اجتمع عدد كبير من الباحثين لدراسة موضوع هام محدد سلفا ، وقد افتتح المؤتمر في دبروفنيك في يوغسلافيا في منتصف ايلول من هذا العام .

اما موضوع البحث فقد كان : (الخلق وعالم الانسان) واشترك فيه اكثر من (٤٠٠) شخصية فنية هامة ، ٥٠ من الولايات المتحدة ، و (٣٠) من فرنسا ، و (٢١) من الاتحاد السوفياتي ونخبة من الاعضاء اليوغسلاف ، برئاسة (ميلان دامينا نوفيكي) بالإضافة الى الناقد الياباني (تومونوبر ايماميتش) وهو فيلسوف في الوقت نفسه ، اقام جسرا بين الثقافة الشرقية والغربية ، من كونفوشيوس الى ويتجتشتاين ، من كاكوزو او كاكورا الى هيدغر ، والفرنسي دينيه باسيرون ومواطنه مايكل دوفرين ، الذي كتب فينولوجيا الخبرة الجمالية .

حنول حمراء - فرائس مارك



الى الوجوه السكتلندية والفرنسية ، وعرفانا بالجميل حاول السكتلنديون الحصول على اكبر قدر ممكن من اعماله (٨٠ لوحة زيتية - ١٠٣ باستل - ١٠٠ لوحة تخطيطية) .

ولكن الانكليز يعلقون على هذا الكلام بقولهم ، بأن متحفهم افتتح اخيرا هذا العام ، ولكن لم يبق سراياهم واقعون في دين قدره (٣٠٠.٠٠٠ جنيه استرليني) ويتساءلون (هل يستطيع السكتلنديون تسديد ذلك المبلغ ؟) .

ونشير الى هذا المتحف بأنه يضم بالإضافة الى أعمال (ويستلر) ، أعمالا لرامبرانت و (كورو) و (بودين) و (لاتور) و (شاردان) و (رينولدز) ... والآخر انكليزي بالطبع .



ويستلر

بينالي الشباب العالمي

● لاعطاء فرصة للفنانين الشباب في عرض اعمالهم يقام في باريس البنالي العالمي للشباب الذي يضم تجاربا لاكثر من (٢٠٠) فنانا يقل اعمارهم عن (٣٥) عاما ، وينتمون الى (٤١) بلدان مختلفة انحاء العالم ، ولا يقتصر المعرض على الفن التشكيلي بل يتعدى ذلك الى الموسيقى والتصوير الفوتوغرافي والعمارة والفيلم السينمائي واشرة الفيديو وغيرها .

لقد اقيم هذا البينال حتى نهاية العاشر من كانون الاول ١٩٨٠ بينما يفتتح عادة في منتصف ايلول ونشير الى اماكن العرض (متحف الفن الحديث - مركز بومبيدو) ، ولعل العمارة قد احتلت أهمية خاصة في هذا البينال نظرا لاشتراك (١٨ دولة) بمشاريع كاملة تمثل آخر الحلول المعمارية التي تبحث عن الانسانية في تنظيم المدن الحديثة (٦٠ مشروعا مكرسا لذلك) .

تشرين الاول

ادوارد هوبر الأمريكي الواقعي
يعرض في نيويورك

● في بداية هذا الشهر افتتح معرض الفنان ادوارد هوبر ، وقد وصفه بعض النقاد بأنه أضخم وأهم معرض لفنان أمريكي اقيم في نيويورك منذ عشرة اعوام وبـ وصف البعض بأن أهمية معرض هوبر بالنسبة لمتحف ويتني بالاهمية نفسها لمعرض سيزان في متحف الفن الحديث الذي اقيم في عام ١٩٧٦ .

ضم المعرض اكثر من (٤٠٠) لوحة زيتية رسما تخطيطيا) ، تمثل كافة مراحل الفنان الزمنية (توفي الفنان في عام ١٩٦٧ عن عمر يناهز ٨٤ عاما) ، ويعتبر الفنان من رواد الفن الأمريكي ، ومن الرعيل الاول وكان على الفنان الأمريكي ، ان يرجع الى ثديي امه ويقصد بذلك الفن الفرنسي ، هذا ما كان يعتقد فعله ومن اجل ذلك زار فرنسا ثلاث مرات للاطلاع خلال اربع سنوات فقط (١٩٠٦ - ١٩١٠) ويمكن ملاحظة تأثير ذلك عليه تماما .

ان ما يهمننا في هذا المعرض تحديدا هو التأكيد على مخالفة مايقال ، حول أهمية الفن الحديث والاتجاه الراديكالي فيه خاصة ، وهذا ما يؤكد حاليا واقع الحركة الفنية في الغرب الاوربي او الأمريكي ، اذ أن صالات العرض بدأت ترفض عرض الاعمال العبيثة ، ولا يمكن ان تعرض صالة اليوم لفنان غير معروف اعمالا تجريدية مثلا ، ولا شك بأن هذا يمثل تراجعا حقيقيا من خطوط كانت مرسومة سابقا ومقابل هذا التراجع تكون الواقعية هي المنتصرة بالتأكيد ..

هوكوساي - العملاق الياباني في باريس

● توفي في عام ١٨٤٩ بعد ان اكمل التسعين من عمره ، ذلك هو هوكوساي الذي كان يحمل اكثر من خمسين اسما رئيسيا وعددا اخر من الاسماء الثانوية . هوكوساي - الغزير جدا في انتاجه - ترك وراءه اكثر من ١٣٥٠٠ عمل فني وكتابا مطبوعا عن نفسه وهو في الخامسة والسبعين ، (عنوان الكتاب (هوكوساي



امرأة في الشمس - ١٩٦١ - إدوارد هوبر

● على هامش بينال باريس للفن الحديث ، اقيم معرض للفنانين الشباب في صالة القصر الكبير واستمر حتى ١٩ من شهر تشرين الاول .

ولم يستطع البيّنالي حجب أهمية هذا المعرض الذي وصفته الصحافة بالفرنسية (عظماء وشباب اليوم) ، ولعل ما كتبه جينيفر سيميونك (ناقد معروفة) حول المعرض تلفت انظارنا الى خصوصيته اذ تقول : مرت معارض عديدة في هذه الصالة ولكن منذ احدى وعشرين سنة لم يمر معرض قوي وخلّاق كهذا المعرض .

... ضم المعرض اكثر من ٥٠٠ لوحة فنية وعمل نحتي ولاول مرة تعرض فيها الصور الفوتوغرافية ، اما الفنانون فهم من مختلف انحاء العالم ، يابانيون - كوريون - اوروبيون (٤٧٩ فنانا) ، بينهم ٢٦١ فنانا غير فرنسي .

الفن الافريقي في مدينة نيس

● « ارواح وآلهة افريقيا » عنوان المعرض الذي اقيم في المتحف الوطني في مدينة نيس الفرنسية . وليس من الغرابة ان نجد معارض الفن الافريقي تأخذ مكانتها على الساحة التشكيلية الغربية ، فقد سبق وان استفاد وبل تآثر الفنان الغربي بمعطيات القارة السوداء وخاصة في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين (بيكاسو - براك - ماتيس - موديلاني ... الخ) واذا كان الغرب يروج بأن الفن الافريقي لم يصبح هاما الا بعد اهتمام الغربيين به فهذا هو محض اتهام لحضارات خلاقة لم تكن نعرف عنها الا القليل ومن المستحسن اخلاقيا ان نقول بأن ما من جهة تستطيع ان تخلق من العدم فنا مهما ازداد اهتمامنا بهذا العدم ولذا فان انتباهنا الى الفن الافريقي مرتبط اساسا بالوعي الفني والاجتماعي لمعطيات هذه الحضارة



موديلاني

مرة واحدة ، الآن هذا الرجل العجوز هو مجنون بالرسم) ولقد سمعته اخته (اويبي) يقول وهوينازع الرمح الاخير (٥٢) ، لو اعيش خمس سنوات اخرى . . لاصبحت فنانا عظيما حقيقيا) .

معرضه الحالي في المركز الثقافي في ماريا الذي استمر حتى الرابع من كانون الثاني الحالي يرجع الى الازدهان تلك الامكانات الفريدة في عصر عايشه الفنان ، امكانات ادت به الى اسلوب خاص ومتميز بل وربما مدرسة فنية متكاملة كان يريد لها ان تستمر الى الابد ودليلنا على ذلك بأنه قبل وفاته اهدى اسمه الى احد تلامذته ليكمل المشوار بعده وبأسلوبه نفسه ، ولذا لا نستغرب ان وجدنا بصماته الواضحة على الفن الياباني من بعده ، ولعله اكثر فنان ياباني اثر على الفن العربي المعاصر وخاصة في مجال الخط الملون . . من اشهر لوحاته (الموجة) .

غاينسبور و معرض ضخّم لاعماله في لندن

● صالة تيت الشهيرة تقيم معرضا لانكليزي القرن الثامن عشر (غاينسبور) الذي كان يعتبر اشهر رسام بورتريه انكليزي في عصره ، (قد يقتصر السكتلنديون بأن هذا المعرض هو رد على اقامة معرض لوسترل في غاسكو قبل شهر) ، وقد اشرف على تنظيم المعرض الناقد الانكليزي جو هايس (له كتب عديدة جدا في تاريخ الفن) .

ويعتبر المعرض ضخما بالمعايير النقدية (١٥٠ لوحة زيتية تمثل اروع اعماله) ولكن من روائعه غير المعروضة لوحا (الطفل الازرق) و (السيد والسيدة آندروز) ، ويرى الناقد (روبرت هيوز) بأنه لا يمكن مقارنة (غاينسبور) بمواطنيه العملاقية كونستابل وتورنر رغم أهمية الاول ، فهو لا يحمل عمق كونستابل وشاعريته ولا حرارة تورنر اللونية ، رغم ان كلا الفنانين ، كانا يعجبان بغاينسبور .

لم يكن الفنان رسام العائلات الارستقراطية فقط . لانه سرعان ما كان يمل من رسمها (الوساجة كانت ظاهرة محببة في تلك العائلات . .) فقد كان يجد في الطبيعة خلاصة حبه الحقيقي (ظاهرة مألوفة عند الفنان البريطاني في القرن ١٨) .

هناك العديد من الاراء النقدية تربط أعمال الفنان بالرؤية الارسطية الى الفن ، ليس من خلال اهتمامه بالزخرفة فحسب وبل من خلال الفهم الطبيعي الى الطبيعة ، وبالتالي نقلها الى اللوحة بأمانة وتهذيب « وباخلاص استمر حتى آخر يوم في حياته التي انتهت قبل عام من قيام الثورة الفرنسية (١٧٨٨) التي اطاحت بالاناقة التي كرس الانكليزي اربعين عاما من فنه لاجلها . » .

صالة للقدرات الفنية الشابة

التي قدمت ناطحات السحاب .. وهكذا) ولا تخفى علينا أهمية النظريات المعمارية (الوظيفية - العضوية - العمومية ...) ولكنها كانت نتيجة منطقية للبحث الدؤوب والطويل عن المواد التي تساهم في خلق مفاهيم معمارية انسانية جديدة .

تشرين الثاني

● نظمت في هذا الشهر عدة معارض هامة لعل اهمها معرض الفنان (هنري ماتيس) في (مدريد) ، وفي صالة (فانداسيون) ، ونظم معرض في روما عن (أبو لونير والفنانين الطبيعيين) الذي يستمر عرضه حتى بداية عام ١٩٨١ ، أما في (لندن) فقد نظم معرض للفن الالماني في القرن العشرين في صالة (فيشر) للفنون الجميلة ، وفي (باريس) نشاهد معرض لمجموعة من كبار الفنانين هم أعمال (براك وليجيه وبिकासو ورينوار وفيويار وفلامنك وفوجيتا) ، وفي متحف الفن الحديث نظم معرض عن (الفن في هنفاريا) ، ويستمر حتى ٤ كانون الثاني ، وفي مركز (بومبيدو) الثقافي ، يقام معرض صور فوتوغرافية لفلوريا فريدمان ، ومعرض رسومات للفنان (بارنيت نيومان) ، أما في (متحف الفن الحديث) فقد نظم معرض عن الفنان (سترافنسكي) استمر حتى نهاية تشرين الثاني .



طبيعة صامتة مع سمك - هنري ماتيس

بروجيل وتسعة من سلالاته في بروكسيل

● (بروجيل) عنوان المعرض الذي اقيم في قصر فنون الجميلة في (بروكسيل) واستمر حتى (١٨) ن شهر تشرين الثاني .

... تماما كسيزان الاب والابن والكساندر ديباس لاب والابن ، فان لبروجيل سلالة كبيرة من الفنانين الذي حققوا شهرة واسعة ، بل حفظوا تقاليد فنه الى فترة طويلة من الزمن ولذا لا نستغرب ان رايت في قواميس الفن (جان بروجيل - بيتر بروجيل الكبير - بيتر بروجيل الصغير ... وهكذا) ولكن لا احد منهم يضاهي ، بيتر بروجيل الكبير (١٥٢٥ - ١٥٦٩) ولا حتى ابنه الملقب (بالصغير) ولا شك انه يأتي في مقدمة الفنانين الهولنديين ، ولا شك بان معطياته الفنية شاملة ، رغم انه لم يعمل اكثر من (١٨) عاما ولا شك بأنه يأتي من اوائل من اهتموا بالحياة الاجتماعية اليومية في التاريخ وأول من يلفت نظرنا في اعماله هو الدقة في توزيع الاشخاص في لوحاته وكأننا به مخرجا مسرحيا بارعا يوزع الادوار بطريقة عجيبة .

يضم هذا المعرض اكثر من ٢٠٠ / لوحة فنية لتسعة فنانين من عائلة بروجيل ، وسلالاته الكبيرة وبالطبع احتل بروجيل المعروف القسم الاعظم من المتحف وقد جلبت اعماله من مختلف متاحف اوربا (كما وان من متحف برلين ، برج بابل من روتردام ..) ولتلافي النقص عرضت صور فوتوغرافية ملونة (طبق الاصل) للوحاته .

اول بينال للعمارة في البندقية

● يستمر حتى التاسع عشر من شهر تشرين الثاني اول معرض معماري كبير من نوعه وذلك في مدينة البندقية الإيطالية ، ويكرس هذا المعرض ضمن وجهة نظر انتقادية للحركات المعمارية الحديثة .

وملخص وجهة النظر هذه ، بان فترة (العمارة الحديثة) قد انتهت وقد جاء دور (ما بعد العمارة الحديثة) ولذلك لابد من الرجوع الى العمارة عبر التاريخ كمرجع اساسي في التصميم ، وقد تحملنا على الاعتقاد هذه الفكرة بأن العمارة سترجع الى الاهتمام بالتأثيرات السطحية للواجهات المعمارية والابتعاد عن الحجم الضخم ، وهذا ما يؤكد أعمال المعماري الفينيسي المعروف في موطنه (هانز هولبين) الذي قدم واجهة أقل ما يمكن أن يقال عنها بأن ترجع الى الاصول الدورية اليونانية في تصميم المعابد بشكل عام والاعمدة بشكل خاص .

ويمكن ان نقول بأن تطور العمارة اساسا لم يأت من خلال الحلول المعمارية فقط ، بل اثرت المواد كثيرا في صنع قفزات هائلة (كالبيتون المسلح الذي غير من وجه العمارة بشكل جذري وكذلك الانشاءات المعدنية

فان غوغ

● نظم معرض هام لاهم (فان غوغ) في (مونز) في بلجيكا ، وذلك في متحف الفنون الجميلة ، مع عرض لزيارة بيته الصغير ، الذي أصبح متحفا صغيرا للفنان يضم العديد من أعماله وذكرياته ، ومن المعروف أن فان غوغ أقام في هذه المدينة وعمل في المناجم .

الواقعية الألمانية

● في صالة مركز مينا بوليس للفنون نظم معرض هام للواقعية الألمانية في القرن العشرين ضم هذا المعرض الفنانين الانتقادين الألمان ونقل إلى متحف شيكاغو ، اعتبارا من (٢٢) تشرين الثاني ، وتعالج اللوحات الحداثية قبل (١٥) عاما التي كان يصعب مناقشتها ، ويضم المعرض تجارب للفنانين الشهيرين أمثال (أوتوديكس) و (غروس) و (شاد) وغيرهم من الفنانين المعروفين .



الواقعية الألمانية

كانون الاول

● في بلجيكا ينظم معرض هام باسم لوحات زيتية من (بلجيكا) ، وذلك في متحف الفن الحديث ويضم المعرض أعمالا ترجع إلى (١٨٣٠ - ١٩١٤) .

● وفي لندن أقيم معرض الفنان المشهور (ماكس بيكمان) في صالة (الوايت شابل) ، ويستمر حتى (١١) كانون الثاني ١٩٨١ .

● وفي (باريس) ينظم معرض للفنان (سونيا ديلونيه) في صالة سبيس وهي عبارة عن تجارب بالأبيض والأسود . ويستمر المعرض حتى (٢٥) كانون الاول .

ومعرض للفنان (مارشيللو) في متحف رودان ، أما في القصر الصغير فيقام معرض باسم (صور غربية من تايلاند) .

● والمعرض الهام في لندن هو معرض (انطوان واتو) الذي يستمر حتى (٢٠) نيسان المقبل ، وذلك في (المتحف البريطاني) ، وهناك معارض أخرى مثل معرض الفنان الانطباعي (بيسارو) (١٨٣٠ - ١٩٠٣) وذلك في صالة (هايوارد) ، بالإضافة إلى معرض الفن الفارسي في القرن الخامس عشر في المكتبة البريطانية وأعمال الحفر الأولى من أرمينيا (١٥١٢ - ١٨٠٠) في نفس القاعة .

موديلياني

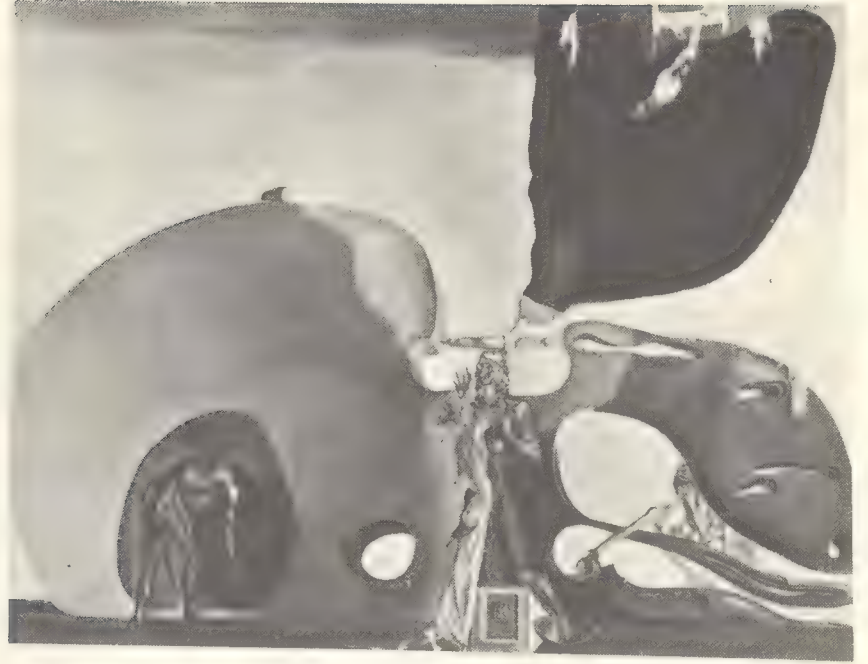
● وفي بلجيكا ينظم معرض للفنان (موديلياني) الذي توفي عام ١٩٢٠ عن ٣٦ عاما ، في متحف سان جورج في لياج ، المعرض هام جدا لأنه يضم أهم أعمار لوحات الوجوه التي رسمها ، وخاصة لوحاته لوجه (آنا زبوروسكا) مع نماذج لعارياته التي رسمها في أواخر أيام حياته .

مونش

● وينتقل معرض الفنان الشهير (مونش) إلى متحف (قيصر وليم) في (كريفلد) ليعرض في (٢٥) كانون الثاني وحتى الخامس عشر من شباط ، وقد طبع كتاب هام في هذه المناسبة (٤٨٠) صفحة عنه ، يقدم إضافات جديدة عن هذا الفنان الذي يعتبر أحد الممهدين للتعبيرية الأوروبية ، وعنوان المعرض (مونش - الحب - الخوف والموت) .



مونش



تكون ١٩٣٣
سلفادور دالي

● وفي (موناكو) نظم معرض للفنانين السرياليين في صالة الفن الحديث والمعرض يجمع اعمال (بيكاسو) و (ارنست) و (دالي) و (ميرو) .

معرض كارتيه بريسون في باريس :

● اقيم معرض للصور الفوتوغرافية في متحف الفن الحديث في باريس منذ خمسة وعشرين عاما تحت عنوان « عائلة الانسان » ضمت مئات الصور الفوتوغرافية المكرسة لافهار جوانب اضطهاد الانسان سياسيا واجتماعيا وقدم المعرض وقتئذ عشرات من المصورين الفوتوغرافيين (١٩٥٥) .

● اما اليوم فيقدم المصور الفوتوغرافي المعروف (كارتيه بريسون) معرضا مماثلا في باريس ، حيث يضم معرضه (٣٠٠) صورة فوتوغرافية تغطي فترة طويلة من الزمن (١٩٢٧ - ١٩٨٠) وقد نظم المعرض (روبرت دلبير) وفي متحف الفن الحديث لمدينة باريس وسيستمر حتى الحادي عشر من كانون الثاني الحالي . ان المعرض الذي نحن بصددده شامل الى درجة كبيرة - صور شخصيات معروفة - رجال اغنياء - فقراء - طبيعة - نساء جميلات - نساء عاملات ... مع صور تعتبر تاريخية الآن ، برشلونه ومديريه في عام ١٩٣٣ ، اغتيال غاندي ، حائط برلين (١٩٥٨) ، هنري ماتيس .. صور من الهند ١٩٤٧ .. الخ .
لاشك بأن المعرض هام الى درجة كبيرة وكما كتب (دانييل سيلزنيك) بأن المعرض يمثل مرآة لنا .. مرآة لكلنا .. ويعكس بدقة ايضا ماتمناه .. ولاشك بأن التاريخ سيذكر مطولا بريسون (الهيرالد تريبيون - ١٢ / ٧ / ١٩٨٠) . اعداد : ص . م

جان ميرو - ١٩٣٢



حوار

مع

فرنسيس بيكون

اجرى الحوار : دافيد سلفستر
ترجمة : ضياء محمد عبد الواحد

ولد الفنان (فرنسيس بيكون) في دبلن ، من ابوين انكليزيين عام (١٩٠٩) وبدأ بالرسم عام (١٩٣١) ، على وجه التقريب ، ولم يدرس دراسة اكااديمية بل تعلم الفن بنفسه ، عمل في البداية مصمم اثاث داخلي : شارك في معارض جماعية من عام (١٩٣٧) ، وفي عام (١٩٤٤) رسم لوحة شهيرة اسمها (ثلاثة دراسات عن الصلب) ، ولم يحقق النجاح في البداية لانه لم ينتسب الى (التجريد) او الى (السريالية) ، بل رفض قبوله في المعرض السريالي عام (١٩٦٣) ، واول معرض فردي له يرجع الى عام (١٩٤٩) ، حيث رسم سلسلة من رؤوس الاشخاص ، وفي عام (١٩٥٤) رسم (رجل بالازرق) . . .

مثل بريطانيا في بينالي البندقية ، ومنذ ذلك الحين بدأت سمعته الدولية بالازدياد ، وعرض في متحف (التيت غاليري) في لندن عام (١٩٦٢) ، وفي (القصر الكبير) في باريس وفي (نيويورك) عام (١٩٧١) ، وفي هذا العام صنف على راس الدليل الذي تصدره مجلة (كونيسانس ديزار) كل خمسة اعوام ، والذي يضم تجارب اهم عشرة فنانين احياء .

ويرجع تأثير (بيكون) المتعظيم ، الى انه كان دوماً ضد الاتجاهات الراهنة ، التي يحكم عليها بأنها في طريق الاستهلاك ، كان يرفض الفن التجريدي ، الذي يعتبره مجرداً من اي توتر ، وموضوعه الجوهري هو (الوجه البشري) ، ثم تأتي الحيوانات والمناظر ، لان الحياة هي التي تهمة ، ولكن (بيكون) بعيد عن اي واقعية لا تعكس الاشياء ، الا لتعلن فراغها ، ولاشك في أن صورة الانسان عنده معذبة مأساوية ، قال انه كان يود تصوير الابتسامة لكنه لا يصور غير الصرخة ، على اية حال ، فهي قوة الحياة في الصورة ، وفي عمل المصور في الوقت نفسه . ان الانسان يبدو وحيداً ، يعاني الالم والخوف ، والعزلة ، والقلق ، يحيط به فراغ ، وفي غرف فارغة الافواه مفتوحة بصرخات بلا صوت والظلام يحيط بالاشياء ، ونحس بأن بشره نصفها بشر ونصفها الاخر حيوانات ، يتحول الانسان اليها في عالم مضغوط ، ومضروب .

ولا يعرف احد ما يريده (فرنسيس بيكون) ، من اعماله هذه على شكل افضل منه ، ومن هنا تأتي اهمية المقابلة التي اجراها (دافيد سلفستر) معه والتي نترجمها فيما يلي :
سلفستر : متى أصبح التصوير الزيتي جوهر حياتكم . . . في اعتقادكم ؟

بيكون : اعتقد انه أصبح ، في الواقع ، مركزها منذ عام (١٩٤٥) تقريباً ، لقد رفضني الجيش ، كما تعلمون لمرض الربو ، وما يتبعه ، واعتقد ان لاريك هول تأثيراً كبيراً علي خلال تلك الاعوام اذ شجعني . .

لقد كان انساناً ذكياً مفعماً بالحساسية ، وادد القول بأنه علمني قيمة الاشياء التي لم اتعلمها في (ايرلنده) ، ماهو الطبخ الطيب مثلاً ، . . . كان علي ان اقدر هذا النوع من حرية الحياة في ايرلنده .

سلفستر : عندما بدأت في تصميم اثاث وسجاد فني اواخر العشرينات ، هل قمت بعمل ذي صفة استثنائية ، وهل حكم عليه هكذا . . . في حينه ؟

بيكون : نعم ، لكنه كان مأخوذاً في اكثر جوانبه من اناس آخرين ، لقد اثر الاسلوب الفرنسي عليه ، في ذلك العهد ، تأثيراً فظيماً ، ولا اظن انه كان أصيلاً على اية حال ، اعتقد ان الفكر التحليلي لم يتطور عندي الا على شكل متأخر نسبياً ، ليس قبل بلوغ



ثلاثية - ١٩٧١ - فرنسيس بيكون

سلفستر : عندما تصورون انسانا جالسا في غرفة ،
او في منتزه ، او شارع ... يشعر
المشاهدون جميعا بأنه ليس الا وضعا مبتذلا
او حياديا ، وان هذا الوجه غارق على
العكس في ازمة ما ، ربما في توقع كارثة
كبيرة ...

بيكون : اعتقد انك قلت لي ذات مرة ان لوحاتي
تجعل الناس ... يشعرون بشرط الفناء ،
والموت .

سلفستر : نعم ...

بيكون : لعلني اذن اعاني طوال الوقت شعور الكائن
الفاني ... اذا كانت الحياة تثيركم ...
فان نقيضها كالخيال والموت ، لا بد وان
يثيركم ، لعله لا يثيركم ... لكنكم تشعرون
به ، بالطريقة نفسها ، التي تشعرون فيها
بالحياة ، تشعرون انكم قطعة نقود تدور بين
الحياة والموت ... واخيرا فاني اشعر ،
بالفناء تماما ، سواء كان يتعلق ذلك بالناس ،
او يتعلق بي شخصا .

سلفستر : الا يكذب هذا وجهه نظركم بانفسكم ..
لانكم شخص متفاؤل في جوهره ؟

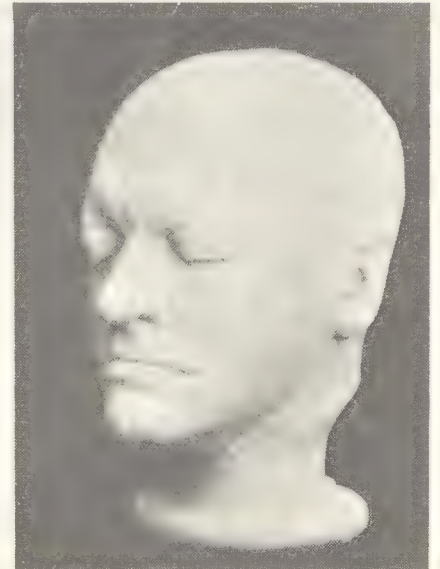
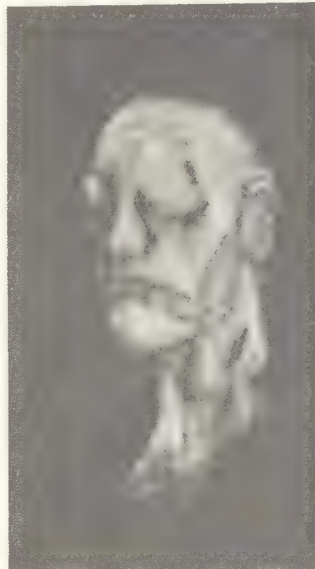
بيكون : اجل ... لكن الانسان قد يكون متفائلا ،
دون امل ، تكون طبيعته العميقة ، بلا امل
اي امل ، بينما جملته العصبية منسوجة
نسيجاً تفاؤليا ، هذه الطريقة في الوجود
لاتبدل شيئا من شعوري بايجاز بانني فترة

السابعة والعشرين او الثامنة والعشرين ،
تأملوا ... عندما كنت صغيرا كنت خجولا ،
بشكل لا يصدق ، ولما كبرت فكرت ...
كيف انه من المضحك ان يكون الرجل خجولا ،
وحاولت بحزم التخلص من الخجل ، لاني
اظن ان الاشخاص الخجولين ، المتقدمين في
السن ... مضحكون .. وعندما بلغت
الثلاثين ، بدأت اتمكن من الانفتاح .. لكن
لكن معظم الناس يقومون بذلك ، وهم اكثر
شبابا وهذا ما يجعلني اشعر دوما بانني
افسدت عددا من سنوات العمر .

لم اكن متفاهما مع امي وابي ، لم يكونا يريدان ان
اصبح مصورا زيتيا ، كان يظنان - ولاسيما امي - انني
مجرد امرئ يمضي الى الانحراف ، ولم تقبل .. ولم
يتبدل موقفها الا عندما بدأت تراعي ، انني كنت اكسب
المال من التصوير الزيتي ، وحدث هذا في وقت متاخر
جدا من حياتي ، ليس قبل موتها بوقت طويل ... كما
ان ابي كان قد مات ، وتزوجت بعده مرتين ... وتغيرت
كثيرا ، كان ابي ضيق التفكير .. ولكنه كان ذكيا ، ولكن
ذكاءه لم ينم أي شيء في هذا العالم ، لقد عمل مروض
خيول السباق .. كما تعلم .. وكان همه الشجار مع
الناس ، ولم يصادق احدا بالمعنى الحقيقي للكلمة ،
بسبب عناده الشديد . ولم يتفاهم مع اولاده ، اظن
بانه كان يحب اخي الاصغر ، لكن هذا الاخ مات في
الرابعة عشرة من عمره ، ولاشك في انه لم يتفاهم معي
على الاطلاق .

وجود بين الحياة والموت ، وهذا شيء أشعر به دوماً ، واعتقد أن هذا الشيء تكشف عنه لوحاتي .

لا شك في أن الإنسان يشعر بهذا عند ... فيلاسكيز خاصة لا أعلم أن كان ذلك بسبب رهافة فيلاسكيز الخاصة ، كان يبدو لي على أنه إنسان مرهف في أعماقه يعيش مجتمع البلاط ، ولعله الكائن الوحيد الذي كان مرهفاً في البلاط في ذلك الحين ، ولهذا أصر الملك على الاحتفاظ به بقربه ، لأنه الإنسان الوحيد الذي كان يحيا بعض يومه ... لكن المشاهد للوحاته يشعر في كل عمل له ، بكل ما كان على فيلاسكيز أن يشعر به من الألم الثاقب ، حتى في هذه الأشياء الجميلة التي تكون فيها للأشكال هذه البنية الرائعة .. أن تلوين (مونييه) في نفس الوقت يشعرنا بخروج الظل من الحياة ، أظن أن العنف الذي عشت فيه ، يختلف عن العنف الذي عشته في التصوير الزيتي ، حين اتحدث عن العنف في التصوير الزيتي فلا علاقة لهذا بالعنف في الحرب ، الأمر هنا محاولة لاستعادة عنف الواقع نفسه ... وليس عنف الواقع مجرد الفظاعة التي تستعمل مجازاً عندما يقال شيء فظيع ، أو وردة فظيعة ، فحسب ، ولكنه أيضا عنف يوحي به باطن الصورة نفسها ، والذي لا يمكن نقله إلا عن طريق التصوير الزيتي ، عندما أنظر اليكم من خلف الطاولة لا أرى غيركم ، لكنني أرى إشعاعاً كبيراً يتعلق بالشخصية وكل ما يتبعها ، وإخراج هذا في لوحة كما أود أن أتمكن من القيام به ، في تصوير وجه يعني أن هذا يبدو قسراً في التصوير الزيتي، كأننا نعيش خلف شاشات ... وجود مجال بشاشات .



وليم بولدوك - التمثال واللوحة - فن نهيميس بيكون

سلفستر : لقد مثلت الثلاثية جانباً كبيراً جداً من إنتاجكم الفني في الأعوام الأخيرة ، من المؤكد أن أول عمل كبير لكم كان ثلاثية ، تعود إلى عام ١٩٤٤ م الذي يجذبكم في هذا الشكل من التصوير الزيتي .

بيكون : أرى الصور سلاسل .. وافترض أنني أستطيع أن أمضي إلى ما وراء الثلاثية ... لأصنع خمسا أو سنا على التوالي ... لكنني أجد أن الثلاثية هي المجموعة الأكثر توازناً . سلفستر : هناك مفارقة في بقاء الأعمال الفنية ، في مجتمعنا هذا حيث لا يقدم الفن أي هدف نفقي ، طقسي ، أو تعليمي ؟

بيكون : هناك سببان لعدم تحطيم الأعمال الفنية ، أحدهما أنك إذا كنت غنياً فانك تريد أن تعيش قدر الإمكان بفضل شيء تلتزم بمحاولة صنعه ، والآخر أن الإنسان لا يعلم إلى أي مدى لم تتسرب إرادة صنع هذا الشيء ثم بلادة فكرة (الخلود) ... إذا جاز هذا القول ... وأخيراً فإن واقع كون الإنسان فناً ضرب من الفرو ، ويمكن لهذا الفرو أن يكون مغطى بفكرة الخلود المخالفة للعقل .. وسيكون من الفرو أيضاً الادعاء بأن ما يقوم به الإنسان يمكن أن يساعد على اغناء الحياة . لكن لا ننسى مانعنا من أن الفن العظيم قد أغنى حياتنا حقاً ، أن الأشياء العظيمة التي خلفها عدد ضئيل من الناس ، أجل ... من البديهي .. حقاً ... أن الفن هو اهتمام مطبوع بالفرو بكل عمق .

سلفستر : هل تضعون الألوان على قماش لوحكم مباشرة ..

بيكون : لا بل أضعها بيدي ، أضعها ببساطة في كفي ثم الطخ القماش بها .

سلفستر : أظن بأنكم قد تعودتم استخدام خرقة من قماش ،

بيكون : ما زلت أستخدمها كثيراً أيضاً ، أستخدم أي شيء ، أستخدم الفراشي والمكاس ، وكل الأشياء التي أظن أن المصورين الزيتيين قد استخدموها ، أستخدموا كل شيء ... لا أدري ... لكنني على يقين من أن (رامبرانت) أستخدم عدداً ضخماً من الأشياء في تصوير لوحته .

سلفستر : عندما تضعون الألوان ، هل تصل الصورة إلى حالة معينة ... وتريدون أن تمضوا بها قدماً ؟!



المصورة العليا
المضاربة أنشئت على بيكون
فقدت الملوحة .

بيكون : لا أحب أن نستعمل في أيامنا هذه « حالة من الوجد » ... لأن هذا يقترب من الصوفية الحديثة ، التي أنفر منها ، لعلني أظن أيضا أن ذلك ... سيكون أخف وقعا من قولنا « حالة من الوجد » .. هل تعلمون ما أقول ؟ !

سلفستر : نعم .. في الواقع ، أعلم إنه أخف وقعا ، لكنني لا أعلم ماذا يمكن أن يقال .. غير ذلك ؟ !

بيكون : لا ... هذا صعب جدا !

سلفستر : اتباع الغريزة .. ؟

بيكون : أجل ولكن كل فن في النهاية غريزة ... بلا شك ثم انه لا يمكن التحدث عن الغريزة طالما أن المرء لا يعرف ماهي ..

سلفستر : لكنها غريزة تنفرس في الثقافة ، وفي الممارسة وفي المعرفة .

بيكون : أظن ... لاننا نعرف ، مثلا ، فن الاطفال

بيكون : نعم ... ولا استطيع دفعها بارادتي الى ابعد من ذلك ، استطيع فقط ان أمل بان وضع الالوان على الصورة المرسومة ، او نصف المرسومة من قبل ، سوف يعيد انشاءها ، او ان اتوصل الى القدرة على مزج الالوان للتوصل الى شدة اكبر ، ... من وجهة نظري على الاقل .

سلفستر : بعبارة اخرى تقولون بان الالوان تلتطخ اللوحة صدفة ... في الحقيقة ؟

بيكون : نعم ؟

سلفستر : لكن لو اوعزت الى غيرك عند وضع الالوان ... اي نوع يختار ليلطخ به ، واي لون من الزيت يستخدمه ... وفي اي ظرف ... ، لكان عليك ان تتخذ عددا كبيرا من القرارات ... هذا اذا قبلنا ان غيرك استطيع القيام بنفس العمل ويعطي نفس الجدوى ...

بيكون : اعرف على أي جزء من قماش اللوحة اريد أن اضع اللون والطخة ، وعلى هذا استطيع أن اوعز لغيري على أي جزء من القماش سيلطخ ، ولعلي احسن التسديد لكثرة .. ما لونت ، لكنني لا اريد القول بان غيري لن استطيع القيام بذلك ، ومن ثم اختراع صورة مختلفة تماما ، أو صورة افضل ، أمل هذا دائما ، ولكن - ربما - لا أظن ان للوحاتي هذا المظهر .

اكره .. مثلا ان تكون للوحاتي ذلك المظهر العشوائي للوحات التجريدية التعبيرية ، لانني احب حقا أكثر الالوان مدرسية ، رغم أنني لا اتبع في تجهيزها طرقا مدرسية راقية أظن ان الامر الوحيد ، ان يكون لالواني مظهرا مباشرا ، ربما كان في هذا القول شيئا من الغرور .. ولكنني أظن - ان على الاقل - ان أعمالي تتضمن الوانا مباشرة ، رغم أنني لا أظن ان لها مظهر الالوان الموضوعية ... صدفة من تلك الجهة أو هذه .

سلفستر : في العمل الفني ، وينطبق هذا على الالاعاب ايضا ، حالة من الوجد ، اتصور ان (سيزان) كان يتحدث عن هذه الحالة ، عندما كان يقول بأنه لو كان يفكر حين كان يرسم لضاع كل شيء ... هل لديكم الانطباع بانكم في مثل هذه الحالة ، تكون الامور على مايرام ؟ !

الفريزي .. لكنه ... على اية حال ..
نموذج مختلف تماما عن الفريزة ، وغير
مرض بالتحديد ... قال بيكاسو ذات مرة:
« لست بحاجة الى ان لعب العاب الصدفة ،
طالما انني - انا نفسي - اعمل دوما مع
الصدفة » .

سلفستر : لا يستطيعون تفسير تصويركم ، ولا يستطيع
أحد غيركم تفسير تصويره الخاص أو أي
تصوير ، لكنكم تستطيعون تسليط الضوء
على تصويركم ؟

بيكاسون : انني انا نفسي لا اعلم شيئا عنه .. لا اعلم
حقا كيف تتم هذه الاشكال الخاصة ، لا
اقصد الايهام بهذا ... انني استلهم ملكة
أو استفعلها ، لا اعلم شيئا بكل بساطة ..
انظر الى هذه الاشكال ، لعلني اراها من
وجهة نظر جمالية ... اعلم ما اريد القيام
به ، لكنني لا اعلم كيف اقوم به ، انظر اليها
وكانني غريب عنها دون أن اعلم كيف تمت
هذه الاشياء ... ولماذا تطورت هذه الآثار
التي طرات على القماش ، الى هذه الاشكال
الخاصة ، ومن البديهي ، أن أتذكر عندئذ
ما كنت اريد القيام به واحاول عندئذ
- وبلا شك - العودة بالاشكال اللامعقولة
الى ما كنت اريد القيام به في الاصل .

لن يستطيع التصوير الزيتي التقاط سر
الواقع الا اذا جهل المصور كيف يتلمسه ،
وهو خاضع لهواه ولعله لا يعرف ما ستنتج
هذه البقع تماما .. وبطريقة مضحكة ..
لا اعلم فيما اذا كان الفنانون التكمييون
يعلمون ما يريدون القيام به .. كما يقولون
لا يمكن أن يرى الانسان في بداية التكميية
التحليلية غير المدينة فوق تل ، وكل هذه
الانواع من الاشياء كانت قد كُتبت ببساطة
... لكن لعل بيكاسو علم في اعماله المتأخرة
ما كان يريد ، لكنه لم يكن يدرك كيف
السبيل اليه ، ولهذا اتمنى ان يطرأ علي
طارء ، أو صدفة أو أي شيء ستدعونه
كما تشاؤون ، بحيث يكون الامر دوما شيئا
يمر بين ما يمكن تسميته ضربة حظ أو
صدفة، قصدا أو حسا نقديا، لانه لاضمان
الا بالحس النقدي ، نقد غرائزكم الخاصة
بالنسبة للدرجة التي يتبلور فيها هذا
الشكل المعطى أو العارض الذي ترغبون به .
عن مجلة :

(غاليري وجاردان ديزار)



صور نفسه عدة مرات بالآلة الفوتوغرافية ثم رسم نفسه - ١٩٧٣

الاتجاهات الطليعية

في إيطاليا

بقلم : لينافير جينيه
ترجمة : صبحي حديدي
عن مجلة الفن والفنانين الإيطالية

وقدم كاستيلياني عبر المحامين دفاعه الذي أكد فيه براءته التامة من تهمة التحريض التي أدين بها ، وأعلن أنه مستعد لتزويد المحكمة بكافة المعلومات التي تحتاجها شريطة منحه حرية شخصية تامة ، لكن الموافقة على طلبات من هذا النوع ليست واردة في إيطاليا (ومنها أيضا طلبات الخروج بكفالة) ، وكان على كاستيلياني أن يختفي مؤقتا ليتجنب التوقيف الزجري أثناء انتظاره لمحاكمة من طراز فالبريدا ، ثم أسدل ستار من الصمت على الدعوى : دعوى اتهام كاستيلياني بأنه الحلقة المفقودة في منظمة ارهابية تدعى « الفصائل الحمراء » . وشنت الصحافة اليمينية سلسلة من الهجمات وصفت فيها الفنان بأنه رسام فاشل ، ودامت هذه الحملة اسبوعا كاملا ، وهي الفترة المطلوبة لتحويل انظار الرأي العام عن فضيحة بورغيز .

* * *

في كانون الثاني ١٩٧٢ عرض غاليري ميلانو أعمالا للفنان « انيزو ماري » تعود الى الفترة ما بين اعوام ١٩٥٢ - ١٩٦٨ ، وهو العام الذي رفض فيه عرض أعماله في المعارض ، ويقدم الناقد (توماسو تريني) تحليلا لهذه الحادثة تحت عنوان « مزاد المساومة » يعكس فيه بأمانة جوهر المشكلة . « ... لقد اثمر معرض ماري الاخير كتابا هاما هو « وظيفة البحث الجمالي » ، ومجموعة نموذجية وكراسا يختصر عشرين عاما من البحث والتجريب في وسائل الاعلام العصرية ، واشياء اخرى حيوية عن نشر البيادق في شطرنج الفن . شكل هذا « المزاد » ضربة موفقة تدعم رفضه ... وهو ليس مجرد تلميح بل مواصلة لاقتراحات « السلوك » التي تحدى بها ماري ، اكثر من خمسين مثقفا يدافعون عن سلوكه الفردي في الممارسة ، وكما في كل مزاد ، تعد الاثمان التي بمقدور الناس دفعها هي المعول عليها ، ولا بد أن تكون البضائع باهظة الثمن ايضا . وفيما يخص « اقتراحات السلوك » التي خصصت لها المجلة الإيطالية ناك عددا خاصا في العام الماضي ، ادلى ماري بدلوه في الموضوع ذاته ، حيث قال : « ... الاعلام هو العامل الحاسم في الصراع الطبقي (اذا صح وجود

اذا كان موقع الطليعة يعني استباق الآخرين في الفهم ، ومحاولة نقل بعض مناهج الايصال الى حيز التطبيق ؛ واذا كان مغزى الفن لا يزال يكمن في « خلق الحاجات التي لا يمكن اشباعها الآن » (و ، بينجامان) فان إيطاليا تعد دون ريب في موقع الطليعة من الفن (*) .

انها البلد الوحيد في العالم الذي تسود فيه ظاهرة رفض الفنانين للمضي في انتاج اعمالهم الفنية ، والثابت ان احدا منهم لا يشكو القمع والاضغاضع .

وتتنوع الحوافز والخطط والبدائل التي يطورها هؤلاء الفنانون ، وهم الذين لا تلوح لديهم نية « تغيير المهنة » في قيامهم بذلك ، غير ان ما يشتركون به جميعا هو تسييس عملهم بصرف النظر عما يحيط بذلك من اضطراب . وتجمعهم حقيقة انهم ليسوا غير منحازين (وقد ردد بريخت على الدوام ان امتناع الفن عن التحزب يعني ببساطة وقوفه في صف الحزب الحاكم) .

* * *

انتج « انريكو كاستيلياني » القليل منذ عام ١٩٦٨ ، لكن كتاباته ومشاركته في الحوارات وحضور الاجتماعات أسهمت بدور اكثر فعالية ... لقد احتاجت إيطاليا خلال محاولة الانقلاب الفاشية التي قام بها فاليريو بورغيز ، الى كبش فداء يصرف انتباه الرأي العام عن الهجوم الفاشي الفاضح على الديمقراطية . وفي ستوديو كاستيلياني دس شخص ما ، لا تزال هويته مجهولة ، مادة متفجرة مستغلا احدى فترات غياب الفنان الطويلة .

154

* * *

« بيترو غيلاردي » : رفض في أوج نجاحه مواصلة التستر بلبوس « الفنان » فكان على صالات المرض أن تجمع أعماله القديمة عن طريق استعارتها ممن اقتنوها أو حصلوا عليها ، ويذكر الفنان ، إذ أجبرته الحقائق على اتخاذ قرار سياسي صحيح ، أنه جرى تسريع عام للصراع بين الطبقات في كل مستوى ، ونضال مكثف ضد الامبريالية في العالم الثالث ، وتشكل طليعة بروتيتارية ثورية متجانسة في البلدان الأوروبية بعد أن انحسرت الحركة المضادة للمؤسسات وطفقت المرحلة السياسية على السطح . أي خيار ناصرته الطليعة الفنية عند هذه النقطة ؟ من جهة أولى ، وبغض النظر عن معاشة الازمنة الايديولوجية طوال اعوام ١٩٦٨ - ١٩٧٠ ، تراجع السواد الاعظم من الفنانين الى قوقعة الايديولوجيا والثقافة الامبريالية والراسمالية المتأخرة . من جهة ثانية ، وحين فقدوا طهارة الحرارة الاولى لاشتراكه في النضال العفوي ضد المؤسسات وفي النضال المباشر المعادي للرأسمالية ، لس بعضهم في ضوء النهار



عالم الثقافة كما نراه جيانى إيميليو سيمونيني ١٩٧٢

مرير : « أظن ان عملي (وهو مالا ارفع في وصفه بالبحث) يعكس الى حد كبير وهم الازمنة التي اعيشها . ثقافتي البرجوازية وخلفيتي تلمهمني انتاج المواد ذات الوظيفة الجمالية اولا واخيرا . ولايخدم عملي اي هدف مفيد ، كما انه سيء الايصال لافكارى السياسية ، لكنني مع ذلك اواصل ممارسته لانني ارجب فيه . هو تأمل بهدف التأمل فقط ، ونزعة فرح لقيمة لها ، اشبه بمتعة الشطرنج او حل معادلة منطقية صعبة . لا استطيع تبرير عملي بأي شكل ، لكنني اعدم القلب الذي يمنعني من ممارسة ذلك العمل » . ويضيف قائلا « يشعر المرء احيانا ان التحريض السياسي المائل في بعض الاعمال الفنية يمليه الضيق والخوف من السقوط خارج الجوقة وبالرغبة في الظهور بمظهر المدافع والمناادي بمنهج جديد في التعبير عن الذات وفي الاعلام ، بمنهج مستقبل الثورة الظافرة . وفي رأيي ، ليس مفهوما بعد ان الاسهام في مثل الثورية يعني في الوقت ذاته حساب ثمنها الباهظ ، بكلمات اخرى ينبغي ان نكون مستعدين للرفض الذاتي ، لاختضاع نشاطنا الخاص بهدف احياء الابداع في الهيئة الاجتماعية لتمارسه فيما بعد بطريقة الخاصة .

* * *

يؤكد « جيانى ايميليو سيمونيني » مؤلف « كراس علم الانار المعاصر » ومجموعة اخرى سحبت من التداول تضم وثائق خاصة بالثقافات البديلة والسرية في ايطاليا انه قد يتعرض المرء للموت دفاعا عن الثقافة وان عليه العيش « ليجرد المالكين مما يملكون » .

ويكتب « تستمد الايديولوجيا المهيمنة قوتها من عجزنا ازاء الحياة ، وهو ما يؤثر في ممارسة الانفصال العام ، الايديولوجيا تلك في موقع القدرة على تضخيم كل شيء ، حتى الصراع الطبقي ، لم يسبق لها ان ناقشته الثورة كاتجاه تاريخي ، بل رسمت مجرد النماذج . ويصبح فصل الادوار في هذه اللعبة المجنونة انقسامات يفرضه الامر الواقع ، انقسامات في صورة القوة الاقتصادية ان عدم انتاجية الفنانين ، الموضوع الباهر للنزاع ، شكل اخر من الانتاج . والاطروحة الرأسمالية عن المجتمع قادرة في الواقع ليس على ادارة الياتها الخاصة الوظيفية فحسب ، بل ايضا تأمين مصادر تزودها بالطاقة والعقم الظاهري لذلك النموذج الثقافي طبقا للمحاكمة الاقتصادية التقليدية هو في الحقيقة كسب رأسمالي بمعنى قيمته التبادلية في دائرة العمليات المنطقية للتكنوقراطية الحديثة . وينبغي ان تحظى مخاطرة التوقف عن العمل ، باعتبارها اكثر فائدة من مواصلة العمل في تطوير الرأسمالية الحديثة ، باهتمام يفوق مواضيع تلك العملية اذ يشكل الطرفان الابطال والضحايا معا . . . ورغم ان عمق الثقافة البرجوازية يعكس عمق الثقافة كواقع ، فقد نجحت في اصطياد مثال الجدة ، حتى لو كانت الانقسامات الطبقة الواسعة هي معناه . وستصبح نهاية تاريخ الثقافة في تناول اليد حينما تتخذ الخطوات الاولى لتصفيتها كلفة تعميمية مصطنعة تخص تقسيم العالم ، ولن يخدم الفن بعد ذلك كدعامة في تعليق الصراع الطبقي ، وسيبدأ الصدام بين الثقافة البرجوازية والثقافة البديلة حالما تتوقف الاخيرة من مهر الظروف المعيشية الراهنة بخاتم تأييدها ، وحالما تقدر اوتوماتيكيا على رفض معارفها ، افتراق الطرق هذا ادى في الحقل التقني الى تصدع وسائل الاعلام ، ومن المضحك ان الايديولوجيا المهيمنة استولت على ذلك التصدع معتبرة انه من ابتكار اشكال الفصل التي تعيش عليها . . . ستشكل الثقافة طريقة في الحياة للبروتاريات الحديثة لو انها فقط وضعت نصب اعينها ، بخلاف الايديولوجيات التي تحاول ترميم العالم كما هو عليه ، مهمة فضح هذه الايديولوجيات .

* * *

« مانفريدو ماسرونسي » العضو السابق في « جماعة ن » والرومانتيكي قبل ذلك ، يدلي باعترااف

« بورباني و مارزون دي فيشي » يرفضان بمعنى ما قبول قواعد المؤسسة ، رغم أن سلوكهما أكثر تصالحا من سلوك رفاقهما .

يجادل « غابرييل دي فيشي » إزالة عفن الثقافة بالسخرية « وهي عملية تكامل واع لتحقيق الحد الأدنى من إمكانية التحول داخل النظام » . ويقول « أن فرض القيم الخارجية بشكل مقصود على الفن (صناعة الفنون ، السوق ، المتاحف ، الناشرين ، الطليعة ، الخ) . كموضوعات جديدة أدى إلى تقريب الباعث الوجودي للثقافة كمعرفة ووسائل اعلام ، ويعني اقتراح نماذج ثقافية في وضع التضخم السائد في بنى الاعلام أنه ليس بمقدورنا الآن رؤية الشخص المقصود من تلك النماذج ، فكأننا نصنع اعلاما بطريقة آلية مغتربة . بعض الفنانين حاولوا إعادة بناء البواعث الوجودية بالبحث عن أقية بديلة ، لكن العزلة الفردية التي فرضها التضخم على الفنانين أنفسهم لم تأخذ سوى شكل سلسلة من المجادلات التي تمر من الفنانين جذريا . جادل البعض طرح عمليات تنقيسية تبدلت في محاولات ثورية جزئية (العمل ضد السوق ، صالات العرض ، الأنماط الثقافية ، الخ) . هذه المحاولات استخدمت بعد فترة من الزمن كآلية لتثبيت النظام ، مفرزة النتائج المضادة لما كان مطلوباً (الامتناع عن الرسم ، مقاطعة السوق ، الوعظ ، الاعتماد على النفس ، رفض الازعان لابتدال القمة العيش) » .

ويدافع دي فيشي عن شكل من تعميق التضخم التشريع الأحداث ، وذلك في مواجهة الأحياء البدائي .

* * *

اما « دافيد بورباني » فقد فضل الانسحاب إلى قوقعة احتياطية بوعد العمل في المستقبل القريب .

* * *

ولعل « ليفيو مورزان » أكثرهم وهما من وجهة النظر الاستراتيجية والسياسية . فقد ذكر في مقابلة أجريت حول موضوع عمله الحالي « البديل » انصب اهتمامي في السنوات الأربع الأخيرة (منذ أن توقفت عن تصميم زخارف غرف الاستقبال أو الحوائك أو الصالات) على العلاقة بين العمليات البصرية والذهنية .

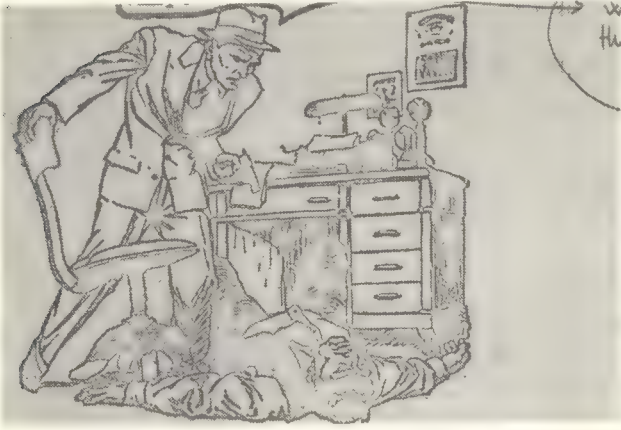
« كل ما فعلته هو تحليل الموضوع السائد في إطار العمل الموجة (أو حركة الموجة) كلفة متوحدة ذات طاقة كونية ونتاج قوتين متنازعتين متكاملتين يولد انتشارهما التدريجي والإيقاعي اتجاه الزمن والمادة .

« لقد هدف ما فعلته إلى امتلاك وعي بصري بمفهوم الوجه من خلال محاكاة نظامية على الورق للعمليات التحليلية التي يؤديها الذهن .

« ومن استخراج قيم عددية ناتجة عن جمع دساتير النمط الابتدائي (الموجة) ومن إعادة تشكيلها قطريا ، تنتج أنماط أخرى أساسية تنضم إلى ذاتها وفقا للقواعد المسبقة الخاصة بالتطور ، الاتساع ، التوليد الذاتي الخ . لتشكل مقاطع أخرى أكثر تعقيدا ، مفتوحة لعدد كبير من الانعكاسات .

« واهتمامي مع ذلك منحصر في العملية كدائرة للتنظيم الذاتي والسيطرة .

« هذا البحث ، الذي يستفيد من سمات تركيبية ووجدانية مماثلة للتجربة الجمالية ، يبني أطراح العمل عن عالم « فن السوق » الذي لا يحضر الآن ، وأحياء الفن في وظيفته المعرفية الطبيعية » .



عالم الثقافة كما يراه جيانجي إيميليو سيمونوريني ١٩٧٢

(*) ان الآراء السياسية التي يطرحها الفنانون الطليعيون الإيطاليون واضحة في هويتها ، وهي تمثل إلى حد بعيد التيارات اليسارية الثابتة التي تشكل هاشا منطقيا تفرضه بعض سياسات أحزاب « الشيوعية الأوروبية » ، الفرنسي والإيطالي خصوصا ، والتي تموض أن صرح التعبير عن العقالة الثورية التي تسود بين الحين والآخر في بلدان أوروبا الغربية ، وتجسيد عقدة الكره لشبح « الأيديولوجيا » عموما .

ولا نترجمها لأننا نجدنا صائبة ، بل ربما كان العكس هو الصحيح .

وتمثل هذه التجارب تيارا طائفا وهاما في المشهد الثقافي الأوروبي الراهن ، وهي طليعة حقا بمعنى أنها تخلص للمضمون ، ووظيفته التجريضية ، وتعلن طرفها آراء الموقف الجمالي والتعبيري للأعمال التي تنتجها ، أنها تخلط أوراق التعبير فتلجأ إلى الصورة الفوتوغرافية والرسوم الصورة والملصقات والكاريكاتير والتعليق الطول والتجارب البصرية المعقدة لتصل إلى حس جديد ، طليعي ، بالمتغيرات الحادة في محيطها .

من هنا جدوى وضرورة ترجمة مواقف كهذه في الفن التشكيلي ، أنها في الواقع ليست « دعاوة عقائدية » كما حاول البعض أن يفهمها ، متجاوزا - ومتجاهلا بالتأكيد - حتمية المضمون العقائدي للفنون ، كل الفنون .

« المترجم »

عناصر كالكلمات

ترجمة : مجيد جمول
(عن مجلة برهمنكس البولونية)

« ثلاثة صلبان » قدمت على خشبة المسرح الحديث عام ١٩٧٧ في مدينة فروتسواف ثم « فيلادي ماستر » في نفس المسرح عام ١٩٧٩ وجميعها من تأليف وإخراج هيلموت كايزار .

عندما تم اللقاء بين الفنان والمخرج، كان كشيشتوف زاريمبسكي فنانا ذا شخصيته المحددة في الإبداع التشكيلي حيث قدم أعمالا فنية تنتمي إلى « فن الحدث (Act of Action) » الذي طوره منذ ١٩٧١ ، وكان

لنشاطه مجموعة خصائص تميزه عن العديد من ممثلي ذلك الاتجاه الفني . فباختصار شديد أول ما يمكن أن يلفت انتباهنا هو استخدامه الواعي (للموضوع - الريكفيزيت) لعناصر ذات طبيعة حية ، وذلك على الأغلب علاقات درامية حادة مع أشياء وأدوات عادية مأخوذة من الواقع ، قوية في تعبيرها وتأثيرها تماما كسابقها . وعادة فإن أرضية التعبير الفني التشكيلي هنا هو الجسد الإنساني ، بينما القصد من هذا الإبداع التوجه إلى العامل الحدسي لدى المشاهد ، ويستهدف مجال الخبرات العاطفية وفي مقدمتها تلك التي تنطوي على مفزى حقيقي عنده .

وفي هذا الصدد فقد أدهشنا زاريمبسكي برهافة وشفافية ونعومة وخفة الإيحاءات الفكرية التي يعيها في المشاهد . وأضحت مناحي تعبيره تتقصد البحث في جوانب التفاهم والتواصل الإنساني في لحظاته الهادئة . أو المهدئة إلى درجة غير عادية ، وقد تميز زاريمبسكي في إشارك مجموعة من الحواس عند المشاهدين في نفس الوقت وعلى رأسها بالإضافة إلى حاسة البصر حاستي اللمس ثم السمع « كالحشجرة والشخشة والمؤثرات الصوتية المختلفة .. والموسيقى » .

وبعد ما أخذ هيلموت كايزار في السنوات الأخيرة بوضع ومن ثم تجسيد نظريته « ما وراء اليومية » أن أعماله المسرحية أو في نشاطاته وبحوثه التقنية، والتي

لقد مكن التعان بين المؤلف المخرج المسرحي « هيلموت كايزار » والفنان التشكيلي « كشيشتوف زاريمبسكي » من إبراز الامكانيات « السينوغرافية - الديكورية المسرحية » ، الكامنة في « فن الحدث » Art of Action » اذ لم يسلك هيلموت كايزار، كمؤلف ومخرج للعديد من الأعمال المسرحية ، الطريقة العادية التي ينهجها الآن مؤلفو المسرح الحديث اذ قلصوا من العناصر البصرية والمادية المرافقة للعرض المسرحي ، حيث اتجه في تعاونه مع العديد من الفنانين التشكيليين المختلفين نحو الوصول إلى حلول فنية تشكيلية تتلاءم جدا مع رؤيته الشخصية الخاصة للمسرح ، التي تنأى على أية حال عن المفهوم التقليدي في المسرح ، وقد جاء أهم وأبرز هذه النتائج من خلال التعاون المشترك مع الفنان التشكيلي « كشيشتوف زاريمبسكي » ، اذ كان ذلك لقاء واحتكاكا لشخصيتين إبداعيتين قريبتين وفاعلتين في بعضهما البعض ، مثل الوسيط في التفاعل للرؤى الإبداعية ، ويمكننا ملاحظة هذا في أمثلة ثلاثة متتالية هي بجد ذاتها صعبة التحقيق ، صنع لها زاريمبسكي الديكور المسرحي . وهي : « الفارس أندجي » قدمت عام ١٩٧٥ على خشبة مسرح ستوديو في وارسو ، و « +++ »

سمت بالوقائع اليومية العادية في حياتنا الى مرتبة الرمز ، مرتبة الواقعة المسرحية الاشمل . اوضحت تلاقي ابداع هذين الفنانين ظاهرة اكيده وحتمية لايمكن تجاهلها اقتضرت بدايته على مجرد تعارف وقرار متبادلين . وفي ظروف مثل « المداولات والملاحظات وتبادل الآراء والوصول الى حلول اكثر اقرارا لاتقبل المناقشة » انجز العمل المسرحي « الفارس انجي » الذي بقي يتصف بالعديد من مميزات الاقتباس العادي للعمل الادبي وتحديله الى مشاهد مسرحية . وكان قرار مصمم الديكور هنا في إدخال اللون الابيض « البياض » كلون مشترك ، يربط الكل وينظم ملامح البسة الممثلين بينما صنعت اردية الراهبات - في هذه المسرحية - طبقا للنماذج الاصلية القائمة .

على انه في البنية المسرحية التي دارت احداثها في فراغ منفتح من كافة جهاته الاربع ، قد تم اضافة حدثين متممين ، لم يكونا متوقعين من قبل المخرج مؤلف المسرحية . ولكنهما نتجا عن اسلوب أو طريقة المعالجة التشكيلية لدى مهندس الديكور المسرحي ، اولهما كان



مشهد من مسرحية (الفارس آندجي) للمؤلف والمخرج (هياموت كايزار)
الديكور المسرحي (كشيشثوف زاريمبسكي) مسرح استوديو - لوارسو ١٩٧٥

« الرجل المنضدة » انسان مثبت في منضدة ، رجل وضع على منكبيه قناع مثل اقنعة التجميل التي تصنع من الفواكه والخضراوات ، بحيث اتاح ذلك « امكانية تناولها والتهامها ، اي خلق ذلك ما يشبه وليمة على جسد الممثل . وثانيهما فكان ابتكارا اكثر تعقيدا ، ويتمثل مع احد اوائل اعمال زاريمبسكي الفنية . فقد اضطجعت الممثلة - التي كانت تقوم بدور « الضفدعة الملكة » - وهي ترتدي زعانف الفوص ، على مساحة مستطيلة فاتحة اللون ، ونشرت على جسدها مساحيق ملونة ، نظفت بمكنسة كهربائية فيما بعد . بينما وضعت حيوانات حية « كالجرذ ، أو الهمستر » في عمود كالدخنة ، معلق فوق راسها ، مصنوع من النايلون الشفاف - الذي يستخدمه « زاريمبسكي » بكثرة في أعماله - اخذ الميكروفون ينقل اصوات تلك الحيوانات - من همهمة وهمس وحشرجة .. » مقواة ومكبرة لدرجة عالية كما وظفت في العمل المسرحي هذا عناصر نموذجية من مميزات أعمال كشيشثوف زاريمبسكي كالنباتات المزروعة في أدوات مختلفة « حشيش في مجرود » ، أو كالأوعية الزجاجية المعلقة وفي داخلها اسماك حية . أو كالارجوحة الشبكية المصنوعة من النايلون الرقيق الشفاف وقد امتلأ داخلها بالماء والنباتات والحيوانات الصغيرة ، هذا كله يشكل ولها بعالم الطبيعة ، مميذا لدرجة واضحة لجميع ابداعات هذا الفنان .

ومع العلم ان ك . زاريمبسكي يعزف بنفسه على بعض الآلات الموسيقية وباداء بارع ، ويؤلف مقطوعاته الموسيقية ، فانه أثناء العمل في تحضير تلك المسرحيات اشرك فعلا مؤلفين موسيقيين . حيث شارك في « الفارس آندجي » « بيوتر موس » وفي « ثلاثة صلبان » الأمريكي « ستيفن مونتاك » ففي هذا العمل الذي جاء بدوره في عام ١٩٧٧ تم تكثيف عدد العناصر من ملابس الممثلين والعناصر المسرحية الاخرى الى الحد الأدنى الضروري ، مع الجدار الخلفي للمسرح الذي برز بشكل اوضح الاضاءة عليه . كما تميز هنا شكل خاص من التأثيرات باستخدام الانارة كعنصر له استقلاليته في هيئة خطط من النيون خضراء ، اضيئت في بداية المسرحية ومن ثم شاركت في لحظات معينة في أحداث المسرحية .

وقد عوض الاقتصاد في العناصر التشكيلية التي يفضلها الفنان - السينوغراف - بتكوينين تشكيليين منفصلين ثبتا في ردهة المسرح ، يضعان المشاهد في جو المسرحية ، اولهما عبارة عن خمسة امتار من سكة حديدية لحافلة ترام ، اضاء قناتها نيون احمر على كامل طولها مثبتة في زاوية بيضاء ونظيفة ومنعزلة (.. وسال الدم في قناة سكة الحديد منشدا ..) . اما ثانيهما ، فقد شكل من اوراق اشجار جافة تكونت في تلة صغيرة على شكل يشبه القبر ، ثبت على طوله محوريا وفي



مشهد من مسرحية « المارس آديجي » للمؤلف والمخرج
(هيلموت كايزار) الديكور المسرحي للفنان (كشيشتوف
زاريمبسكي) مسرح استوديو وارسو - ١٩٧٥



عناصر تشكيلية لمسرحية « الصليبان الثلاثة »
تصميم الفنان « كشيشتوف زاريمبسكي »

المنتصف « بيونا » نفذ ضوءه بقوة من خلال طبقة
الاوراق الرقيقة بشكل مثير قلق وغريب انار الظلمة
حول هذه المنحوتة المشبعة بجمال غير عادي .

« فيلادي ميستيري » التي تشيع القناع حتى اقل
الاسرار أهمية وعن التعاسة الانسانية لواحد من خيرة
وأغنى البيوت العصرية . تلك التعاسة التي تثير الشفقة
فمن ركام بقايا اشياء وعناصر تعود الى ايامنا هذه
بنيت « فيلادي ميستيري » في فراغ المسرح الذي كشف
حتى اجزائه الخلفية التي لعبت دور مجموعة العناصر،
وكان الدور الاساسي هنا لعملية انتقائها ومن ثم فيما
بعد للقصص من وراء مقابلتها مع بعضها البعض وللتنغير
في وظائفها وامكانها . دون ان يفقدها خصائصها التي
تميزها كعناصر مأخوذة من واقعنا فعلا .

وقد رافق العرض وجود مجموعة من العناصر في
بهو المسرح . هذه العناصر هي الاكثر تميزا وتجسيذا
لحساسية وتفكير زاريمبسكي ، واكثرها تواجدا في
اعماله . لقد خلق زاريمبسكي « جنة الفنان » خاصة
ذاتية ومثيرة . وقد يتأكد ان التشكيك العنيد بكل ماهو
مسرحي وتمثيلي او مشهدي هو اهم ميزة تميز العمل
المسرحي (ثلاثة صلبان +++) الذي يحضره الآن
المؤلفان المبدعان نفساهما في وارسو .

اذ هيا زاريمبسكي هنا مثلا توجيه كاميرات « آلات
تصوير » فوق سطح المنضدة ، ومن ثم نقل وبث اصغر
حركات وإيماءات الايدي والاصابع ، ومختلف أدق
الاحداث التي يتغذر عادة رؤيتها ، والتغيرات والحالات
الجزئية التي يصعب التقاطها بشكل آخر ، كل ذلك
وبلقطات قريبة جدا ومضخمة جدا على شاشات
المونيتور .

وهكذا اذن فسيتمسك للمشاهد الذي يراقب
عادة المشهد كاملا ان يتابع هنا وفي اللحظة نفسها بعض
أدق جزئياته ، حتى انه سيتمكن من رؤية الاحداث من
فوق .

ومن خلال متابعة ديناميكية الحوار والعمل المشترك
بين المؤلف المسرحي هيلموت كايزار وبين الفنان مصمم
الديكور كشيشتوف زاريمبسكي ، الذي نقل الى أرضية
المسرح ثمار الاتجاه الاستعراضى (Performance) في
الفن التشكيلي والحساسية المفتحة على المسائل
التشكيلية المعاصرة ، تبدو امام اعيننا واحدة من
الاتجاهات الحديثة في المسرح .

فليس هذا - وكما اشرت - بالمسرح الفقير ، او
المفتوح ، ولكنه في الوقت ذاته ليس بالمسرح التقليدي .
هنا لا مكان لحلول واقتراحات ثابتة ، وانما ما يتم
هنا هو ادخال احداث تشكيلية في بنية العمل المسرحي،
او بالاحرى بناء احداث تشكيلية جديدة بالاعتماد على
مادة ادبية معينة .

١

– أين اتممت تكوينك الفني ؟
– في انطاكية ، وفي قرى لواء الاسكندرونة ، وفي
استانبول حيث درست الفن ، وفي دمشق حيث اقيم ،
ولا اعتقد أن تكويني الفني قد اكتمل .

– ماهي تواريخ وامكنة اقامة المعارض الخاصة
والمشتركة ؟

– اول معرض شخصي في استانبول عام ١٩٥٤ ،
ثم في انقرة عام ١٩٥٤ في صالة (هليكون) ، وفي جميع
معارض الدولة منذ عام ١٩٥٥ وحتى اليوم . معرض
شخصي عام ١٩٥٩ ، وعام ١٩٦٠ و ١٩٦٢ ، و ١٩٦٦ ،
و ١٩٧١ و ١٩٧٤ .

– ماهو موقفك الفني الان ، والى اية نتائج
توصلت ؟

– الفن هو الحياة نفسها ، وفني هو حياتي ، وانا
فرد في مجتمع ولذا ففني هو تعبري عن هذا المجتمع .
واذا كنت اتشبه ببعض خصائص من تراثنا فذلك
دليل على ان هذه الخصائص لاتزال تعيش فينا من جهة ،
وان لها مقومات الحياة الدائمة من جهة اخرى .

– هل مرت بمراحل فنية متعددة ، ماهو تفسيرك
لهذه المراحل ؟

– مرحلة الدراسة الفنية ، ومرحلة الانتهاء منها ،
بعدها ليست هناك مراحل ، ربما بعض التغيرات ،
ولكن دون انقلابات ، اقترب من الصورة الشخصية
اكثر في بعض الاحيان وابتعد عنها الى الوحدات الاكثر
تجريدا ، احيانا اخرى .. كما تعلمه علي الحياة .



طبيعة صامتة وزخرفة - ١٩٥٦ - نعيم اسماعيل

حوار لم يتم ..

مع

نعيم اسماعيل

« هذا الحوار وجدناه بين أوراقه ، وهو عبارة عن
أجوبة عن أسئلة وجهت اليه ، قبل فترة من الزمن ،
ولكنه لم يكمل الاجابة عن جميع الاسئلة ، ويظهر هذا
الحوار بعض الاهداف الاساسية لتجربة « نعيم
اسماعيل » الفنية ، ولهذا يتمتع بأهمية كبيرة .. »

– اسم الفنان ؟

– نعيم اسماعيل .

– تاريخ الولادة ومحلها ؟

– انطاكية ١٩٣٠ .

– العنوان ؟

– مزرعة - شارع الحرية بناية رقم ٦٤ - دمشق

– متى وكيف ظهرت رغبتك وموهبتك في الرسم
والتصوير ؟

– منذ السنوات الاولى من الدراسة الابتدائية ،

وكنت كلما اصبحت اجيد التصوير ازدادت رغبتني في
الاستمرار فيه .

– ما هي الظروف التي واجهتك في بداية حياتك
الفنية ؟

– احدد حياتي الفنية بعد الدراسة ، ومجيئي الى
دمشق . كان هناك بعض المقترضين على اسلوبي ، ولكن
كان هناك كثيرون احبوا اعمالني وتحمسوا لها ، ولم
يكن صعبا اقناع الآخرين بفني .



طريق العتريية
١٩٥٦ - نعيم اسماعيل

بصدق ؟ انا اريد ان اتمثل بصدق عرويتي واصالتي الى جانب معاصرتي واعيش طموحات وتطلعات امتي ، وابحث بحثي الخاص في هذا المجال ، ولايهم كثيرا ان اكون متفردا .

- على اي شكل يظهر تأثرك بالفن الاسلامي (كتابة ... زخرفة ... تأليفا ...) ؟

- فكرت في البداية في استخدام الكتابة العربية في التصوير ولاحظت بعد عدة محاولات ان ذلك عمل محدود النتائج وقد يتعد الفنان نوعا ما عن الحياة ويغوص في مختبرات . الزخرفة كانت اكثر قربا مني فهناك علاقة بشكل او باخر بين التجريد الاوربي والزخرفة العربية التجريدية ، تبقى المعاناة التي هي في قدرة الفنان على تحويل الوحدة الزخرفية الى وحدة تصويرية ، ان يستطيع نقل الزخرفة الى عالم التصوير دون ان تبقى زخرفة ، اما عن التأليف ، فهناك بعض المؤثرات من تأليف المنمنمات (المنياتور) في المخطوطات القديمة .

- كيف تفهم المعاصر في فن التصوير ؟

- أولا ان تستطيع التكلم تشكليا بلغة عالمية ... « وينقطع الحوار هنا ، ولايتم نعيم اسماعيل اجاباته عن بقية الاسئلة التي طرحت عليه ... »

- هل انقطعت فترات طويلة عن ممارسة الرسم والتصوير ، لماذا ؟

- حياتي ليست سهلة بصورة عامة ، وبقدر ما اشعر بالارتياح يكون هناك خصوصية في انتاجي ، وكثيرا مايسيطر علي ويتملكني القلق عندها تمر فترات تكون طويلة احيانا دون انتاج ... ومن المؤسف ان ذلك يحدث بين فترة واخرى .

- كيف تكون لوحتك من المرحلة الجينية الى المرحلة النهائية ؟

- تبدأ اللوحة في الذهن أولا ، في التخيل والتصور ، والصور في هذا التخيل ترتبط حتما بالمظاهر الخارجية في العالم ، ثم تبدأ عملية الصياغة يشارك فيها العقل والحس وكل قوى الفنان ومدخراته من العالم الداخلي ، ذكريات ، رغبات ، نواظم تصنع عناصر اللوحة في مكانها اللون والتكوين ، وفي المراحل الاخيرة يبدأ الحوار والمحاكمة التي يجري على اثرها تعديل او تعديل بعض الاجزاء ، وعندما ينتهي الحوار تكون اللوحة قدانجزت . هل التفرد والبحث عن أسلوب خاص يشكل

هاجسا بالنسبة اليك ؟

- الاصاله هي الهاجس الوحيد ، وليس التفرد وليس من الصعب ان يكون الفنان متفردا ، او ذا أسلوب خاص ولكن الى اي مدى يعيش هذا التفرد

المكونات الأولى لتجربة

نعيم إسماعيل وآراء الفنانين في أعماله

عزيز اسماعيل

مرحلة البداية

ولد (نعيم اسماعيل) في انطاكية ، وانطاكية من المدن الجميلة التي احتلتها تركيا عام ١٩٣٨ ولقد لعبت في التأثير على حياته عدة عوامل ساعدت على تكوين شخصيته ، واهم هذه العوامل :

١ - موت جده : كان جده يدعى (علام) . وكان قد مات ميتة غريبة حقا ، فقد تزوج وهو في العشرين من عمره ، وبعد زواجه بعدة اشهر تنبأ بدنو اجله . فودع الاقرباء ، واهل المدينة ، محددا بذلك مكان وتاريخ وفاته ، وعلى مرأى من الجموع المتواجدة لمشاهدة موته ، وهو تحت شجرة احبها طيلة حياته ، ودع الحياة بقليل من الحزن والبكاء .. ويشيد له ضريح في ذلك المكان ، وهو الضريح المعروف باسم (ضريح الشيخ علام) ، وتؤمّه الناس حتى اليوم . هذه القصة الغريبة التي يرويها اهالي انطاكية ، سجلها (نعيم) في لوحة تسجيلية ، وتعتبر من لوحاته الاولى الهامة .

٢ - والده علي : ولد (علي) والده بعد موت جده بستة شهور تقريبا ، وكانت والدته (غصن) حريصة على تربيته ، فبنشأ شابا طموحا وكريما

٢

ومحبوبا من الجميع .

ولم يمض زمن طويل ، حتى تتزوج (غصن) من (اسماعيل) الشقيق الثاني للشيخ (علام) فتنشأ الاسرة الكبيرة والمعروفة في المدينة .

ويتزوج علي وتتكون أسرته الجديدة من زوجته واولاده الثلاث (احمد) و (ثابت) و (وحيدة) ، ويذهب بعدها الى الخدمة الالزامية ، إبان الحرب العالمية الاولى ثم يعود الى الوطن ليجد زوجته على فراش الموت ، فيفتح متجرًا في قلب المدينة ، كي يعيش منه .

٣ - احمد الابن البكر : يعلمه والده القرآن

واصول الدين ، ولم يلبث أن ظهرت موهبة (احمد) الفنية ، فيتعلق بالكتب المصورة وبالقصص الاسطورية العربية القديمة ، وتجذبه الصور الشعبية المزركشة ، ويحاول تقليدها ثم تطويرها بأسلوب يخضع لبعض التعديلات في الشكل ، ويأخذ مكانا ضمن متجر والده يمارس فيه العمل الجديد الفني ، الذي أحبه فكان يصنع جميع الاقنعة للمتاجر بزخارفها وكتاباتنا ونال شهرة في المدينة .

٤ - آمنة : يتزوج (علي) من (آمنة) ، والدها (الشيخ حيدر) ، كان ايضا مولعا بعمل الزخارف والرسوم ، ويحكي عنه أنه مارس المهنة بالطريقة التقليدية المتبعة في بيئة معروفة .. وذلك باستخدام الالوان الترابية وثبيتها بالمواد الصمغية مثل الغراء ، والصمغ العربي ، فوق اطباق من الكرتون ، وتأمين الالوان من النباتات البرية واستعمالها مثل (شقائق النعمان) وغيرها ، وكل ذلك تم على الرغم من ورعه وتقاه ، وكان معروفا بذلك في المدينة .

وهكذا تنشأ الاسرة في رعاية الام آمنة فكانت خير ام وتنجب آمنة اولادها الخمس وهم (ادهم) و (صدقي) و (عزيز) و (نعيم) و (رفيقة) .

وهذا كله يدل ان دل على شيء ان الفن كان شيئا اصيلا في أسرته ، تربى عليه وعرفه من والده ، ومن جده لأمه .

٥ - نعيم : ولد (نعيم) عام ١٩٣٠ ، ودخل المدرسة في عامه السادس ، وتعلم القراءة والكتابة بشكل جيد ، واتاحت له الفرصة للتفوق على زملائه ، وأضاف الى موهبته الفنية ، موهبة الذكاء ، فكان الطالب المتميز بين أقرانه .

وكانت أولى محاولاته هي رسم الطيور ، بجميع أشكالها ، وتحول بعدها الى رسم المناظر الطبيعية ، وأهمها اشكال الأضرحة ، مختصرا بذلك التكرار للتشابه النموذجي في بنائها ، وكانت فكرة لوحة اسمها (زيارة ضريح حبيب النجار) الذي كانت تؤمه الناس دوما من كل مكان ، ويقع في الضاحية الشرقية للمدينة ، ولكن اللوحة لم تكتمل .

كان يرسم في دفتره الصغير كل شيء محبب الى نفسه ، وكان الدفتر والقلم لا يفارقه أبدا ، وكلما خطرت له فكرة أو حادثة كان يسجلها بخطوط سريعة وبمبسطة ، ونمت تلك العادة ترافقه طيلة حياته كلها حتى وفاته ، اذ نادرا ما كان يرسم مباشرة لوحته . وفي عام (١٩٣٨) تحتل تركيا لواء الاسكندرونه ، ويبدأ النزوح العربي هربا من الاحتلال ، فيضطر (ادهم) و (صدقي) الى الهجرة وهما في عمر الورود لاتمام دراستهما ، ويبقى (نعيم) مع شقيقته . وتبدأ الحياة الجديدة والقاسية في ظل الاحتلال وتعم الفوضى اللواء في شتى المجالات ، وتراجع التجارة ، وتنخفض الموارد ، وتصبح الاسرة في حالة تشبه الفاقة .

في عام ١٩٤٤ تتحسن أمور الاسرة وتنتمش حياتها نتيجة مواردها من ممتلكاتها ، ويستفيد (نعيم) من هذا الوضع الجديد ، ومن رحلات والده وتجوالة بين القرى ليتعرف على المناطق ، ويزيد من تعلقه بالريف هذا التعلق الذي لازمه كل حياته ، ولم يفارقه على الاطلاق .

ولكن الرحلات لم تدم طويلا ، ففي رحلة اخيرة لوالده على ظهر جواده ، عائدا من احدى القرى يسقط فوق صخرة ، تبللت بالامطار المتساقطة ، ولم يستمر حاله على المرض طويلا اذ يتوفى بعد عام تقريبا . ويحاول (نعيم) تسجيل مشهد وفاة الوالد في لوحة ، لتعلقه بوالده كثيرا ، وكان المشهد مؤلما ، لقد فقد والده وهو في بداية حياته .

وفي هذا التاريخ بالذات يترك (نعيم) المدرسة الاعدادية ، ليعمل ويحول المتجر الى مرسوم ، كي يجابه الحياة الجديدة التي نشأت عن موت الاب ، ولكن تتجلى صعوبة الحياة بعد الوالد ، وعدم امكانية الاستمرار في العمل ضمن المتجر ، وهكذا يعود ثانية للمدرسة .

وفي صيف ١٩٤٥ يقصد (نعيم) رسام المدينة ، وكان اسمه (اديب آك سو) ، وهو رسام



أسرة كبيرة - ١٩٦٤ - نعيم اسماعيل



ببائع البطيخ - ١٩٥٦ - نعيم اسماعيل



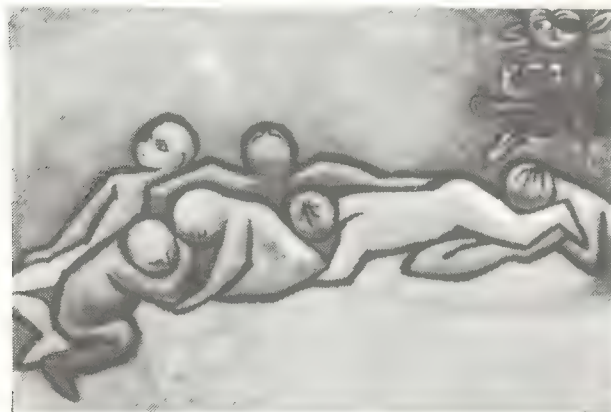
ثلاث نقط - ١٩٥٧ - نعيم اسماعيل



منظر - ١٩٦١ - نعيم اسماعيل



وجه وزهرة - ١٩٦٢ - نعيم اسماعيل



القول أكل الاطفال - ١٩٦٧ - نعيم اسماعيل

ذو خبرة محدودة ، وتظهر موهبة (نعيم) عند هذا الرسام ويرسم لوحته الاولى واسمها (القمر) بالانوان الزيتية ، على صفيح من الخشب اجاد فيها توزيع اللون كما اجاد في استخدام اللوحة النافرة ، والناعمة السطح حيناً آخر ، مما اثار دهشة استاذة الاول ، واحبه استاذة ، واهتم به وجعل ذلك كله اسمه معروفا بين زملائه . مما دفع احدهم وهو صديق الى ان يطلب منه الذهاب معه الى (انقرة) ، ويرغب (نعيم) بالذهاب ولكن شقيقه يحول بينه وبين ذلك . من اجل اتمام دراسته . ويتراجع (نعيم) .. وهكذا تظهر رغبة (نعيم) منذ البداية للتفرغ للفن ، وتفضيله على كل شيء .. حتى الدراسة .

وفي هذا العام ١٩٤٥ يفتح (نعيم) معرضه الاول في صالة المدينة ، وكان لهذا المعرض الاثر الفعال على دفعه نحو الافضل ..

كانت لوحاته الاولى عبارة عن مناظر من ريف المدينة ومشاهد فولكلورية جميلة ، اقتبسها من رحلاته الطويلة مع والده ، وكانت لوحته الشهيرة (المهاجرين) ، هي العمل الاهم بالنسبة له .

وفي تلك المرحلة ، يحاول (نعيم) نحت قطعة رخام قاسية يقتلعها من احدى القرى ، ويحملها على دابة الى المدينة ، وكانت تلك الحادثة مثيرة حقاً ، ويضاف اليها فرحته في الحصول عليها ، وكان يعمل دوماً ، في تلك الفترة . يلجأ أحياناً الى متحف المدينة ويجد فيه ضالته المنشودة ، وهو امام اللوحات الجدارية الكبيرة من الفسيفساء . ولا يبرح المكان الا عند نهاية الدوام الرسمي للمتحف ، ويعود الى البيت في سعادة وهذوء . وكل يوم تأتيه فكرة جديدة ، ينفذها ، وينضم مرة اخرى الى عمال الفسيفساء ليتعرف على اسرار المهنة ، ويبقى حب الفسيفساء عميقاً في نفسه منذ تلك الفترة ، ولا عجب لان (نعيم) يموت في نهاية عمره وآخر ما أنتجه هو الفسيفساء .

وحين ينال الكفاءة ، كان ذلك بداية جديدة اذ نفتح امامه فرصة الانتساب الى كلية الفنون الجميلة ، ويفتح طريق الفن على مصراعيه .

وفي هذه المرحلة الاعدادية كان (نعيم) يحب الموسيقى ويكره الحساب والجغرافيا ، ويروي شقيقه عنه بأنه ألف قطعة موسيقية ، كان يردد أنغامها وهو في سعادة . وفي الحقيقة لعبت الموسيقى دوراً هاماً في حياته .

في استانبول : في عام ١٩٤٩ يرحل (نعيم) الى استانبول ومعه لوحة (المهاجرين) الشهيرة التي استوحاها من هجرة اخوته وأهالي اللواء ، ويقدم اللوحة لبيئة التحكيم ليقبل على أساسها في الكلية ، وهكذا يصبح طالباً في الكلية .



منظر قريه ١٩٧٥
نعيـم اسماعيل

وتأخذ دورها ، ويكون (نعيم) واحدا من أهم مؤسسيها .

ومن خلال فكرة (التجديد) التي رافقتها في هذه المرحلة ، يبدأ (نعيم) تجاربه ، وهذه الفكرة تتأكد مرة تلو الأخرى وتبقى أساسية في حياته الفنية كلها ، وترافقه الى مراحل عديدة من حياته . ولكن لأستاذه رأي آخر يختلف :

« خطوات رائعة .. أوافق عليها اذا كنت راض عنها ، ولكن لا أوافق أبدا اذا تجاوزت حدود الواقع .. أن من (تارابزون) وانت من (انطاكية) وعلينا ان نعمل في هذه المدينة الكبيرة ، ونقوم بواجبنا فيها » .

ويجيب (نعيم) أستاذه قائلا :

« التجديد شكل من الحرية التي يتمتع الفنان بها ، اذا فلا بد من ممارسته في الحالتين لتهيئة معا ... » .

ومن هذه الكلمات المؤثرة تتحول أسارير (نعيم) الى شيء من القسوة ثم تعود الابتسامة المعروفة ليخاطب أستاذه بكل هدوء ، وبكل صفاء . وفي هذه الفترة تزداد العلاقة سوءا بالأستاذ ، اذ يسعى (نعيم) الى انشاء مرسوم حر ، ليعمل خارج المجموعة ، ويكون لنفسه شخصية خاصة ، وهكذا تتفجر العلاقة بينهما ، حتى تصل الى مرحلة يقول (نعيم) فيها لزملائه :

ويتعرف على الاصدقاء ، ويستقطب الاصدقاء ، وجميعهم يتجمعون في مرسوم أستاذ هو (بلدي رحمي ايوب أوغلو) وهو من رواد الحركة الفنية المعاصرة في تركيا ، درس الفنون في باريس وكان من أستاذه الفنان المعروف (راؤول دوفي) الذي تأثر به كثيرا ، وكان ينسخ عنه اللوحات بشكل واضح وصريح . ولكن هل كانت صلة (نعيم) مع أستاذه صلة ود ، او صلة ريبة ، لكن من الواضح أن (نعيم) قد اعتمد على أستاذه مع مجموعة من الفنانين في الكلية ، أصبحوا فيما يسمون أنفسهم باسم (جماعة العشرة) . وتكونت هذه الجماعة تحت شعار (التجديد) في الفن ، والتجديد دوما ، وبصيف متعددة ، ليصبح للأستاذ الحق في الادلاء برأيه ، بفكرة (التجديد وتطويره) فعلا ولكن بأشياء جديدة .. معلنا فيها لأستاذه :

« اذن علينا ان نتحرر جميعا ... أن نترك كل شيء حصلنا عليه ... حتى اليوم لنخطو الخطوات الجديدة » .

وكان (نعيم) يقصد أن يتحرر أستاذه أيضا من تأثيرات حملها معه من (باريس) ، وكانت كلمات (نعيم) مفاجأة لأستاذه فأجابه :

« لقد أعجبني رأيك يا نعيم ولكن حذار من التمادي بأكثر من ذلك .

وتبدأ الخطوات التالية بأعداد اللوحات ، والمعارض ، وهكذا تبرز الجماعة في الوسط الفني



فترية - ١٩٦٦ - نعيم اسماعيل

في الخمسينات كان المحيط الفني فقيراً وكان الفن محصوراً كهواية عند عدد قليل من الشباب . وفي هذا المحيط الفقير كان يعمل (نعيم) بحماس تحدوه شغلة ملتهبة في أعماقه لقول شيء جديد ولبناء شخصية فنية متميزة . وعمل في الرسم الصحفي وتزيين الكتب والمجلات . وفي أوائل الستينات أصيب (نعيم) وأصبنا جميعاً برحيل (أدهم) . واستمر « نعيم » في بحثه . وكانت لوحة الفسيفساء التي وضعها لذكرى (أدهم) ، بداية أعماله الكبيرة في الفسيفساء والتي أوصلته الى لوحة بناء نقابة العمال ، وهي لوحة ضخمة تمثل النضال القومي وتعتبر أولى جدارياته المهمة في هذا المضمار ثم أتت لوحة سد الفرات التي كان يعمل بها بما يشبه الهوس لانجازها في الوقت المحدد ، الامر الذي انهك قواه الجسدية ولكنه لم ينقص شيئاً من حماسه وجهه للبحث وتطوير لفته التشكيلية . الا ان الوقت لم يسعفه لاتمامها وكذلك لوحته الجدارية في مستشفى التل ..

« أنا أعرف ما أرسم وهو يعرف ان وطني وبلدي أحب الي من كل ما في هذه الدنيا » .
ويثبت ذلك بلوحته الشهيرة (فتيات على النبع) التي رسمها ، ان الانطباعات العربية أصبحت واضحة في لوحته ، وكذلك التعلق بالريف ، وانطاكية ، تلك العناصر التي رافقته في كل حياته ، وهو يعود المرة تلو الاخرى ليرسم الفتيات على النبع وتصبح اللوحة رمزا للعطاء ، وتحمل ذكريات الطفولة .
وتزداد محبة رفاقه له في تلك الفترة ، وتعلقهم بما يقوم به ، وكان ذلك نتيجة واضحة لخلافه مع أستاذه .

ويذهب (نعيم) الى انقرة عام ١٩٥٣ لينظم معرضاً لانتاجه هناك ، وكان المعرض مفاجأة : اذ يشعر المشاهدون بأن شخصيته بدأت بالتفتح . ويعود الى (استانبول) وهو يحمل ثقة كبيرة بنفسه وبما يعمل . ويلتحق بالخدمة الانزامية . وكانت فترة خدمته حافلة بالاعمال والدراسات الفنية . وذلك لانه امضاها في مدينة (بورسا) التي كانت حافلة بالكنوز الشرقية والآثار الاسلامية ، التي ساعدته على الارتباط بالتراث العربي ، وهيأت الطريق امامه ليجد اسلوبه الخاص الذي توطد عند نزوحه الى (دمشق) ، ويجد فيها الجو المساعد على تفتح هذه الشخصية .

محمود حماد :

في بداية الخمسينات :

في بداية الخمسينات من هذا القرن . كان عائداً من تركيا بعد أن أتم دراسته الفنية في استنبول . كانت بداياته تدل على موهبة عميقة ولم تكن قد توضحت هويته الفنية ولكن بعد فترة قصيرة عرف بأسلوب متميز . كان صاحب عقيدة . ومنذ بداية وجوده في دمشق تبلورت عنده فكرة فن يحمل سمات عربية مميزة ويحمل في الوقت نفسه مضامين معاصرة ترتبط بقضايا أمته وشعبه .

في أعماله الاولى بعد اقامته في دمشق نجد ذكريات الريف « اسكندرون - القرويات » ، وما زلت أذكر لوحته الشهيرة (قرويات) التي عرضت في معرض للفن السوري في أوروبا وطبعت بالالوان كاعلان للمعرض وكغلاف لدليل المعرض . في تلك الفترة كان يبحث مع اخيه الفنان ادهم اسماعيل عن منطلقات لاعطاء سمات عربية لفنه . وكان حديث النقد والصحافة يدور حول الخط العفوي اللانهائي الذي تبناه (أدهم) في أعماله ، وتبلور عنده بشكل واضح . وكنا نلاحظ التميز في الفن عند (أدهم) و (نعيم) .

لم يكن (نعيم) متفرغا لفنه ، شأنه ، شأن باقي زملائه الذين يعملون في الفن في قطرنا .. فهناك عمله الإداري الذي كان يستغرق قسطا كبيرا من جهده وهناك اللجان المختلفة التي تنظم أمور ومشاكل الفنانين . وكان في كل هذه المجالات عنوانا للاخلاص والتشبث بالحق في اتخاذ القرارات والدفاع عن كل زميل من زملائه .

آمال (نعيم) كانت أكبر وأوسع من كل ما قدم لبلده . كانت في ذهنه عدة أفكار عظيمة ومشاريع ضخمة لم يمهل الموت لانجازها . والمهم في (نعيم) أنه ترك مثالا يحتذى في الاخلاص للواجب وللخدمة العامة وللفنان المؤمن برسالته . لقد عمل في ظروف صعبة وفي واقع لم تتوفر فيه المقومات الضرورية لعمل الفنان، ولكن ذلك لم يثن من عزمه ولا من ارادته في سبيل التوصل الى الهدف الكبير ألا وهو خلق هوية متميزة لفن عربي حديث .



حي بن يقظان - نعيم اسماعيل

هذه الظاهرة التي أتت من انطاكية (بأدهم و نعيم) ، ظاهرة فريدة في تاريخ الحركة الفنية في القطر وهي من خلال انتاج (ادهم اسماعيل ولؤي كيالي) تشكل جزءا من تراثنا الفني المعاصر . لقد وضعا لبنات تحتل بلا شك مكانة رفيعة في مسيرة الفكر التشكيلي العربي المعاصر .

الياس زيات :

كان صاحب موقف :

جاء (نعيم) بنفس يختلف عن (ادهم) من حيث التعامل مع التراث ومن حيث الاسلوب . كان شيئا جديدا في الحركة الفنية . كنا صفارا بالنسبة اليه . في عام ١٩٥٤ - ١٩٥٥ عرضت في الجامعة وتعرفت على (نعيم) بعد زيارته للمعرض . وفي تلك الفترة كان قد قطع شوطا طويلا وطور أسلوبه ، وبدأ يجرّد « معرضه في صالة الفن الحديث بدمشق » ثم قويت علاقتي به من خلال (العشرة) . كنا نجتمع في مرسمي ونتناقش في أمور الفن . كان شديد التفاؤل بالمستقبل . والمهم في تجربته أنه كان صاحب موقف سياسي في الفن .. في الموضوعات القومية كما في الموضوعات الاجتماعية . كان يرى الواقع من خلال منطلقه الفكري الذي نراه في أعماله وأقواله . ومن حيث الاسلوب نستطيع أن نؤكد بأن (نعيم) قد جاء باضافة جديدة في الفن السوري وبنفس جديد ، وهو الافادة من



الزهرة السوداء - ١٩٦٥ - نعيم اسماعيل



عارية وسدحفاة - نعيم اسماعيل

الزخرفة كنتصوير ، كعناصر تدخل في صميم اللوحة . وهذا العنصر له علاقة كبيرة بمنطقاته التراثية العربية . لم يأخذ الزخرفة كسائح أو كمعجب ، بل كان يشعر أنها لا تنفصل عنه ، فهي في دمه ، في واقعه ، في تراثه . وهذا ينطبق على صفاء اللون في لوحاته ووضوحه وصراحته . ولهذا اللون علاقة بالفن الشرقي بشكل عام والعربي والإسلامي بشكل خاص .

كان يحدثني عن تميز الزخرفة الأموية وكان يرى في الفن العربي عفوية لا نجدها في الفن الفارسي . وكان يأتي بأمثلة على ذلك . كان شديد الاعتزاز بتراثه وبعرويته . باختصار كان صاحب موقف .

نعيم شوري :

كان صمته أقوى من الكلمات :

لقد استطاع (نعيم) أن يجسد حياة الريف في لوحاته ، جمالياته الشعبية ، هموم الإنسان ومعاناته ، آلامه ، أحزانه ، أفراحه . كان شديد العشق للقرية ، للتميز في الحياة الشعبية - تماما - كما في التراث الفني العربي . كان يرسم بمنتهى البساطة ، وبأقل عدد ممكن من العناصر . لقد حقق بصدق . وبعفوية . أعماله غير المعقدة .. إلا أنها عظيمة بما تحمله من إبداع ، ومن وعي . كان دائم التفكير ، دائم الصمت ، لكن صمته كان أقوى من كل الكلمات ، وهذا التفكير العميق ، قد تمخض عن ولادة تجربة فنية كبيرة . ولعل أهم ما يلفت النظر في أعماله ، أننا نستطيع أن نرى (نعيم) من خلالها . كانت لوحاته جزءا منه ، لا تنفصل عن كيانه ، كان ينسجها بهدوء وبعمق . وكانت حياتنا الشعبية تشكل ركيزة في فنه كما هو التراث العربي . كان ثاقب الملاحظة ، تتصف رؤية للواقع بحساسية كبيرة . لقد ترك لنا تراثا فنيا يحمل هوية فنية عربية معاصرة .



الأرض
نعيم اسماعيل



عارية
نعيم اسماعيل

خزيمة علواني : اللوحة العربية :

عندما احاول ان اتذكر « نعيم اسماعيل » يخطر ببالي مباشرة « لؤي كيالي » . كان (نعيم) كما (لؤي) فارسا من فرسان الحركة الفنية السورية المعاصرة . لقد اعطيا واجزلا العطاء دون ان يتوقعا اي عرفان بالجميل . بل حدث العكس فقد احترقا بنار واقعهما الذي استنزفهما روحيا وماديا . وبفض النظر عن تقييم انتاجهما تقييما واقعيا وعلميا - وهذا عن مهمة الدارسين والباحثين والزمن الآتي - فاني استطيع ان اسجل بعض الملاحظات بالنسبة (لنعيم اسماعيل) ومن وجهة نظر شخصية :

١ - كان (نعيم اسماعيل) متمسكا بالوصول الى اللوحة العربية المحلية ، من حيث المضمون والشكل . ولعل حياته التي بدأت في لواء اسكندرون ثم الهجرة والشعور بالغربة والحنين قد ساهمت في هذا التمسك ، اضافة الى المسحة المثالية والعاطفية التي نراها في انتاجه الفني .

٢ - كان غزير الانتاج ومخلصا في عمله منصهرا فيه حتى الشمالة .

٣ - توزعت قدراته الذاتية وتشتتت في اعمال فنية كثيرة ومتضاربة احيانا واكثر من طاقته الجسدية وذلك لخوفه من المستقبل وتأمين عائلته ماديا . وكان في اواخر حياته يشعر بالخوف ان تكون حياته قصيرة فكان لا يرفض عملا مهما كان مرهقا وكأنه في صراع مع الموت فكان ان استنزف نهائيا وساهم ذلك في وفاته .

٤ - كان يتألم عندما ينفذ الفنانون من حوله ويفرح لتضامنهم معه وكان لتجربة جماعة العشرة معه أثرا من حيث التأكيد على قيمة العمل الجماعي في خدمة الوطن . في أواخر حياته كان يردد دائما أنه يريد أن يترك كل شيء ليهاجر بعيدا . وأخيرا فإن الذي يعرف (نعيم اسماعيل) و (لؤي كيالي) عن قرب يدرك جازما أن الواقع الذي عاشه هؤلاء يمكن تعميمه على كثير من الفنانين والكتاب والمثقفين والعلماء والذين يعيشون واقعا مؤلما ويستنزفون روحيا وماديا ، وهم بحق أول شهداء الحركة الفنية والثقافية الذين كانوا يقاتلون على جبهة من أخطر الجبهات وهي الجبهة الحضارية فسقطوا دفاعا عنها وعن قيمها ، ومثل هؤلاء الناس فقط هم الذين سيخلد لهم التاريخ .

خليل عكاري :

الحالة اليومية لإنساننا العربي :

يصعب الحديث عن انسان كان بمثابة المرشد الواضح والناقد المتفهم لكل ما يحيط بعمل اللوحة واحساس الفنان . لقد كان في كل مرة نتناقش فيها يتحدث بكل حب وإخلاص في سبيل أن تصل اللوحة والجدارية والتمثال الى المكان اللائق ، وبالتالي أن يحتل الفنان المبدع الطليعي مكانه الصحيح . عرفته كاداري فلم يشعر أحد ممن تعاملوا معه بسلبيات الروتين . بل كنا دائما نعمل بحب ، بدافع ذاتي . كان مثال التفاني والتواضع . لن أتحدث عن فنه فهذه المسألة أتركها للمختصين ، ولكنني سأتكلم عن فهمه للواقعية :

لقد ارتبط لديه المفهوم الواقعي بجذور التراث العربي الفني ، وارتبطت هذه الفكرة أيضا بالمناهج الفنية الحديثة التي ظهرت وخاصة في القرنين الآخرين . من تجارب الواقعية والانطباعية والتعبيرية الى التجريد . لقد أفاد من كل هذه التجارب وصهرها في تجربته وثقافته العربية ، ليصل بعد ذلك الى لوحة عربية محلية . لقد طرح في لوحاته الحالة اليومية لإنساننا العربي ، صغيرة وكبيرة .

في إحدى لوحاته رسم أطفال القرية وهم يلعبون مع كلب صغير . وقد قدم هذه اللوحة بفكرة واقعية وبحس زخرفي عربي ، بعيدا عن التكرار ، كما في الزخرفة العربية ، فالأطفال والكلب والطبيعة في حركة دائمة غير متكررة . أما اللون فقد كان مشبعا بطبيعة هذه الأرض .. الأرض التي أحبها .. بانسانها وتراثها .

ليلى نصير :

أصالة فنية عربية :

يعتبر « نعيم » من مؤسسي الحركة الفنية التشكيلية في القطر ، كفنان وواحد من جماعة العشرة وكمدير للفنون . وهو يعتبر من أوائل من التصق بالتراث بل أغناه بعطاءات جديدة ، وهذه الصيغ نراها على أشدها في السبعينات . وما فقدان هذه الصيغ بقيمها الفنية في أعماله الزيتية الأخيرة إلا لأنه اهتم في هذه الفترة بالجداريات ، بالفسيفساء ، وعلى حساب الزيتيات .

إن الأعمال الجدارية التي تركها لنا (نعيم) تعتبر بحق شاهدا حقيقيا على وجود أصالة فنية عربية متميزة في المنطقة ، وهي دون ريب فتح جديد لإبعاد التأثيرات الفنية في الجمهور .

هذا الفن الصعب السهل الذي يدخل العقل والعين معا . وهنا أتساءل : هل كان أجدي للفن لو وظفت قدرات (نعيم) للعمل الفني ؟ وتهدأ له الامكانيات المادية والمناخ الذي يجعله قادرا على الرؤية والتنبؤ ، ومن ثم على التحريض ، هذا هو دور الفنان وهو الأكثر فعالية عند الجماهير .

يرحل الزملاء واحدا بعد الآخر ويترك كل واحد بعطاءاته تراثا كبيرا وما أحوجنا الى إيقاف هذا النزف في ظرف نحرس فيه كرامة قادرة على العطاء ، على مواكبة الحضارة المعاصرة . مقابل هذه العطاءات الفردية وهذا الرحيل .. أتساءل ماذا تهيء لنا مؤسساتنا الثقافية في القطر .

زياد دلول :

عندما رايت أعمال الفنان نعيم اسماعيل لأول مرة ، وكنت في ذلك الوقت يافعا ، أصبت بحالة تداعي طبيعية لواحد يطمح أن يشق طريقه بين هذه الاسماء الكبيرة . كان (نعيم اسماعيل) يشكل بالنسبة لي فنا و « مكتبا » ، وكانت الامور تختلط علي بين الفنان والاداري ، ولكن الامر لم يكن كذلك ، لقد كان زميلا حقيقيا حتى للذين يأتون بأعمالهم لأول مرة اليه وهم يقرعون الباب بيد مرتجفة ووجه محمر بخجل السؤال . أريد أن أقول : إن مشكلة (المكتب) بالنسبة للفنانين الشباب هي سدة حقيقية ولكنها مع (نعيم) لم تكن كذلك أبدا . لقد فرض طريقة جديدة في التعامل مع الفنانين كانت ضرورية كضرورة فنه ، لقد كانت لوحة (نعيم) نقلة ضرورية بين (أدهم اسماعيل) مؤسس عودة الفن الحديث عندنا الى أصول شرقية وبين الذين يتناولون البحث في التراث عموما . ولقد كان (نعيم) الاداري نقلة كاملة بين الاداري المطلق والممثل الديموقراطي لطبيعة الفنان .

إعداد (خ . ص)

نعيم اسماعيل..

شاهد

على عصر نعيشه

قلة من الفنانين الذين استطاعوا تحقيق حضور فني ، متميز عبر مسيرة الحركة التشكيلية العربية المعاصرة ، وهؤلاء الفنانون - الذين يتمتعون بالوجود البارز والهام - استطاعوا تقديم رؤية واضحة للفن ، ودوره في حياتنا المعاصرة ، وربطوا بين الصياغة المتميزة والمتطورة ، وبين الموضوعات الحياتية واليومية .

ويأتي (نعيم اسماعيل) من هذه القلة المتميزة التي اعطت تأثيرا عميقا على الواقع الفني المعاصر في الوطن العربي ، ذلك حين ربط بين اللغة المتميزة التي اوجدها وبين التعبير الفني المعاصر ، وقدم الصيغ الملائمة للمشكلات المطروحة على الساحة الفنية .

ولقد أسهمت أعماله الفنية المتنوعة ، التي قدمها عبر أكثر من خمس وعشرين عاما من الانتاج الفني ، في التعبير عن كل الاحداث التي مرت ، وأثبتت جدارتها في أكثر من ظرف ، وهكذا تمكن من ربط فنه باللغة المعاصرة القابلة للتعايش . مع الواقع والتي تعتمد عناصر فنية عربية قابلة لمسيرة الحياة اليوم ، لينتج فنا قابلا للبقاء .

- ولكن ما هي الحلول التشكيلية التي قدمها لتساعده على التعبير عن الواقع ؟

يمكن القول بأن (نعيم) استطاع ان يربط فنه بالواقع عبر اللغة التشكيلية ومن خلال المضمون الانساني ، ولهذا أهميته الكبيرة ، اذ لم يفصل بين الحادثة التي يريد تقديمها وبين أداة التعبير عنها ، بل أراد ان يكون عربيا معاصرا ، في موضوعاته وتشكيلاته الفنية ، ولهذا خاض تجربة البحث عن اللغة الملائمة للتطور ، والمرتبطة بالموضوعات المحلية ، وتوصل من خلال ذلك كله الى هذا الحضور المتميز والى الشخصية التي تملك الابعاد والثقل .

لقد انطلق من عملية حوار مستمرة مع العناصر والوحدات المستقاة من التراث العربي التقليدي ، وسعى الى جعلها قابلة للحياة في عالم اليوم ، ضمن اللوحة الحديثة المنتجة بوسائل عصرية ، وهكذا تمكن من ربط الحاضر بالماضي ، وطور ما أخذه ليلآئم العناصر الزخرفية المنتزعة من التراث العربي وبين الحياة المعاصرة ، ويجعلها قادرة على الحياة في المستقبل .

وهكذا أخضع (الزخرفة) الى معالجة حديثة جعلتها تتجاوز حالتها التزيينية ، ولتصبح قادرة على معالجة المواضيع السياسية والاجتماعية والفنية ، وهياها لتقدم الحالات الوجدانية والشخصية ، وبالتالي تصبح لغة خاصة لها كل مقومات الوجود ، والتعبير الفني اللامحدود .

وهذا البحث في مجال ايجاد اللغة الخاصة ، له أهمية كبيرة في هذا العصر ، وذلك لان الفنان المتميز اليوم ، هو القادر على امتلاك ناصية اللغة الفنية المتفاعلة مع الحياة الراهنة ، والتي تعطيه شخصية لها حضورها .

لهذا لا بد من ان نبدأ حديثنا عنه ، بالحديث عن هذه (اللغة) التي اعطته الوجود الخاص ، والتي جعلته ينطلق ضمن شخصية لها وجودها ، وقدراتها على التعبير عن الواقع ، وعن كل الاحداث ، كما مكنته من امتلاك ناصية التعبير التي تعتبر الاساس الذي يبني الفنان عليه مواقفه المختلفة ورؤيته للواقع ؟

- لكن كيف توصل الى ايجاد هذه اللغة ، ومتى ؟!

يمكننا القول بأنه كان موهوبا منذ البداية ، وان رسومه القلمية التي ترجع الى عام (١٩٤٤) والموجودة حتى الآن ، تعطينا الثقة بتمكنه من التعبير عما يريد ، وان عملية متابعة ما قدمه منذ البداية ، وحتى اكتشاف أسلوبه الشخصي ، تقدم لنا القناعة بأن المرحلة الاولى كانت عبارة عن بحث دائم للوصول الى وجود متميز ، والى كلمة اضافية تقال في مجال التعبير الفني .

ولهذا نراه حائرا في البداية بين مدارس الفن واتجاهاته المعاصرة ، يحاول اكتشاف امكانات كل اللغات الفنية ، ويجربها ، ثم يتخلى عنها بحثا عن غيرها ، لهذا نرى اللوحة المرسومة بخطوط دقيقة وتقليدية ، والساكنة دون تظليل ، والرسم المترافق مع الظل والنور ، ونكتشف اهتمامه المبكر بالتعبير عبر المساحات الصريحة الضوء (اسود - رمادي - ابيض) . . . ومن ثم تقسيم اللوحة لهذه التدرجات ، ونرى اهتماما بالتعبير اللوني ضمن درجات المساحة المختلفة القيمة ، والدرجة ، ونرى الالاحاح على الكتلة المصمتة ، فالتعبير يتمتع بالمثانة والقوة ، لكنه يعطي الحجم ويملا الفراغ ، ويمكن ان نكتشف عملية البحث عن الحركة في الكتلة الضخمة ، وعملية ربط ذلك كله باللغة المعاصرة التي تعرف عليها اثناء الدراسة .

وان رحلة البحث هذه ، قد قادته الى التعايش مع بعض الفنانين العالميين الشهيرين ، والتأثر بما قدموه لمرحلة معينة ، واستنفاد بعض النتائج التي توصلوا اليها وهضمها لتكون زادا له ، يساعده على التعبير في المستقبل ، عندما تعترضه قضية او موضوع يحتاج فيه الى بعض التجارب يستفيد منها ومن ثم يتركها الى قضية اخرى .

ويمكن ان نحس بأنه اكتشف (ماتيس) وتأثر بتجاربه ، وعرف كيف يمكن اعطاء الحركة بالخط وحده ، واستخدام اللون لقيمه الرمزية ، والاعتماد على نظام لوني يفني الموضوع ويقدمه .

كما تعرف على الفنانين الانبياء في مرحلة متقدمة . وهناك مساحات تذكرنا بما حاوله (بونار) او (فويار) ، فالمساحة المختلفة الازياء تعكس البعد الثالث وتعطينا تناغمات محددة ، فلا نرى الحجم بقدر ما نرى الضوء النافذ من خلفية اللوحة ، ويختلف اللون معه ، ومع موقع المساحة ودرجة النفاذ وفق المكان والقيمة الرمزية .

ودرس (التكعيبية) وقدم عدة تجارب هامة تحت تأثيرها ، وظلت بعض معالجاته للكتلة ، واضحة الدلالة على ما اعطته معرفة هذه المدرسة من امكانات ، وهكذا نرى علاقات الكتل عنده ، وتداخلها ، ومواقعها ، ضمن العمل الفني ، لا علاقة لها بالصيغة التشريرية التقليدية ، ذلك لان الفنان (التكعيبية) يعيد بناء اشكاله على انها كتل مصمتة تتركب مع بعضها ضمن بناء معماري متوازن ، ومتماسك بفض النظر عن مدى توافق ذلك مع الفهم التقليدي لعلاقات الايدي والارجل . وهذه التجارب الاولى جميعا تدلنا على ان مرحلته الاولى منذ عام (١٩٤٤ - ١٩٥٦) ، كانت رحلة عبر اساليب التعبير الفني المعاصرة مرورا بالواقعية وحتى التكعيبية والوحشية .

وفي عام (١٩٥٦) اكتشف شيئا هاما ، تبلور في عدة لوحات ، وعبر عن عدة مواضيع ، وتم هذا الاكتشاف في قرى قريبة من دمشق ، وفي بعض الاحياء الشعبية ، وكانت تلك البداية واضحة الدلالة على ارتباط فنه بالواقع المحلي ، والتعبير عن هذا الواقع بصيغ ملائمة مستقاة منه ، وقابلة للتطور لتصبح فنا معاصرا له جذوره المحلية ، واساليبه الفنية الخاصة .

ولقد ابتدأت عملية الاكتشاف هذه عن طريق رسم بعض الباعة ، وبعض البقاليات ، وبعض رسوم في الاحياء القديمة ، هناك لوحة عن (بائع بطيخ) او (بائع باذنجان) ، ونرى فيه بداية دخول العناصر الزخرفية احيانا على شكل جذري ، وأحيانا على رداء شخص ما ، وعلى بعض البضائع . بحيث أصبحت هذه الزخارف تعطي اللوحة بعض الخصائص المحلية .

وينتقل (نعيم) من هذه الرسوم الاولى الى لوحة هامة في هذا العام (١٩٥٦) ، وهي لوحة (طريق القرية) ليطور المفهوم التسجيلي الاول ويعطيه أبعاده الضرورية .

وتمثل اللوحة ثلاثة أشخاص يسرون في الطريق ، المرأة التي تحمل الحمل الصغير هي الكبرى ، ويحمل الطفل الثقل الاكبر على رأسه ، وهكذا تخف الاحمال كلما كبر الانسان ، وتدل اللوحة على (مضمون) جديد أضافه الفنان الى الموضوع ، فلم يقف عند مجرد التسجيل ، بل أراد ان يقدم رؤية أبعد وأكثر عمقا من الصياغة الاولى .

كما ان حركة الاشخاص ، وطريقة تلخيص وضعية الارجل ، وعلاقة ذلك كله بترابط التكوين مع القرية . مما يساعدنا على تفهم مرحلة التحول الهامة التي مر بها عام (١٩٥٦) ، والانعطاف الكبير من المرحلة الاولى التسجيلية الى المرحلة الثانية ، التي أصبح العمل مترابطا تلعب كل الامور دورها لتؤدي المضمون الذي يريد ، كأنه أعاد صياغة المشهد وفق هدفه الذي أصبح واضحا ، أن يربط الفن بموقف اجتماعي له أهميته في



نعيم اسما عيل

فد اشهر

جيلين متباعدين ، رغم أنهما يعيشان الآن حولنا ، وهكذا ولدت الزخارف علاقة بين طرفي الموضوع ، والعبت دورها في تقديمه ، لكن الشيء الهام هو مقارنة هذه الزخارف بأصلها المأخوذ عنه في الواقع ، والوصول الى توضيح عملية التجديد التي تمت :

ان الزخارف قد بدأت تلعب دورا جديدا ، منفصلا عن دورها التقليدي ، لاستخدامها ضمن مفهوم جديد . فمن الامور المعروفة أن الزخرفة التقليدية عبارة عن تكرار هندسي ضمن ايقاع رتيب ، يوصل المشاهد الى وحدة حركة الخط لانهايته ، وحين اختلف الموضوع اختلافا جذريا أصبحت طريقة التعامل مع الزخارف مختلفة ، لان / نعيم / اراد ان ينزع عن الزخرفة الميزات التقليدية لتكون تصويرا حديثا وبالتالي لا يمكن البقاء ضمن مفهوم الزخرفة المألوف ، لهذا حذف التكرار وقدم الزخارف قابلة للتغيير ضمن المساحة الواحدة . وفي مجمل العمل الفني ، وهذا يمثل تبديلا جذريا هاما ، من حيث اعادة ترتيب الزخارف واعطاء بعضها قربا وفق مفاهيم التصوير الزيتي ، ونوع المساحات التي توضع فيها ، وادخل تدرجات الالوان ، وبديل الايقاع الرتيب بايقاع جديد ، وهكذا بدانا نحس بالمفاجأة لوجود تباين في تنظيم الوحدات بين مساحة واخرى ، ولهذا بدانا نرى لغة فنية جديدة لاتماثلها الاشكال التقليدية ، وفي نفس الوقت لاتتوافق مع محاولات الفنانين الاوربيين للاستفادة من التراث العربي ، او من الزخرفة ، وذلك لان / مانيس / حين استخدم الزخرفة ضمن اللوحات اراد أن يقدم مايرضي المشاهد ويمتعه بالعمل الفني ، بينما تحول المفهوم هنا الى زخرفة لاتقدم المتعة وحدها ، بل تقدم التراجيديا أحيانا ، والمأساة الاجتماعية أحيانا أخرى .

ويمكن ان نستفيض بالحديث عن تلك المرحلة الاولى ، واعطاء نماذج مختلفة الاسلوب ، عما اتبعه / نعيم / لاجراء تعديلات جوهرية على مهمات الوحدات الزخرفية ، وتأثيراتها على العمل الفني ، لكن الشيء الهام الذي يجب التوقف عنده هو أن / نعيم / عالج مختلف الموضوعات واوجد حلولاً للمشاكل المطروحة ، رسم الوجوه والمناظر والموضوعات السياسية والاجتماعية وتوصل الى لغة قابلة للتفاعل مع جميع هذه الموضوعات ، وانتقل من مرحلة اجراء تطوير على الزخارف الموجودة واعطاء المضمون لها ، الى مرحلة توليد الاشكال المستوحاة من الاشكال المرئية امامه ، وهكذا أصبح بالامكان تنويع المساحات المزروعة في المنظر ، واعطاء ايقاع زخرفي عن طريق عناصر بسيطة توضع ضمن المساحة لتعطي نفس المفاهيم .

ولهذا فالمرحلة الاولى هامة جدا لانها قادت الى اكتشاف أسلوبه الفني الخاص . وتنويع الاستفادة من



حدث في لبنان - نعيم اسماعيل

مجال التعبير الفني .

وتمثل تجارب هذه المرحلة الاولى التي استمرت حتى عام (١٩٦٧) محاولات مختلفة ومتنوعة لمعالجة انطلقت من نفس الاهداف التي تحدثنا عنها ، لكن الشيء البارز والهام هو اجراء تغييرات جذرية على العناصر المأخوذة من الواقع ، وتقديمها في اطار جديد ، سنحاول تحليله .

ان عملية تقديم الزخارف ضمن اللوحة الزيتية ، او ما اطلق عليه (نعيم) عملية نقل الزخرفة الى تصوير زيتي ، واستخدام العناصر الزخرفية لتقديم موضوع اجتماعي هي اساس ومنطلق تجربته كلها ، وهي الاساس لكل تجاربه المقبلة .

لقد رسم / نعيم / لوحة / فتاتان وثلاث نقط / في عام ١٩٥٧ ، اي في بداية مرحلة النضج والوصول الى تحقيق شخصية متميزة فنية ، وقدم فيها وجه فتاتين الاولى شابة ، وهي التي ظهرت في اقصى يسار اللوحة ، والثانية ترتدي الحجاب ، ونحس بأن التناقض هو المقصود ، وأن بين الفتاتين زخارف متداخلة حديثة ومتنوعة ، ان الشيء الهام هو عملية ربط الفتاتين مع بعضهما ، وخضعت هذه الزخارف الى تغييرات ، بحيث بدانا نحس بأنها تمثل الزمن الذي انقضى ، والذي ابرز

اللغة الفنية لطرق جميع الموضوعات المتاحة امامه ، ومن ثم رسم بعض مشاهد لوجوه ومناظر واجراء تعديل جوهري عليها ليستند على ربط الزخرفة بمضمون جديد ومعالجة جديدة متميزة تحررت فيها هذه الزخرفة من أصلها التقليدي واصبحت حديثة المعالجة ، ومن ثم تمكن من تجاوز هذه المرحلة الاولى ، حين اكتشف اهمية خلق الوحدات الزخرفية بشكل جديد مبتكر ومن الدهن . دون تحويل للزخارف الموجودة ، وبالتالي اصبح قادرا على ربط ذلك كله بما اختزنه في اعماقه من الاشكال ، وابداع الجديد الذي لم يسبق اليه ، او توليده من وجه او منظر او بيت او من اشياء مختلفة ، وتوصل الى تجارب واقعية بالمعنى الدقيق للكلمة احيانا ، والى تجارب اخرى تجريدية تماما ، لكنه حافظ في كلا التجريبتين على اسلوبه ، وعلى سعة وتنوع الموضوعات التي تعكس الاهتمامات المختلفة التي ارتبطت بالواقع . واستمرت هذه التجربة حتى عام (١٩٦٧) ، حيث بدأنا نحس بأن هناك شيئا قد طرا على تجربة / نعيم / ويعتبر هاما بل اساسيا ، في ايضاح هذه التجربة ، ذلك لان الاعمال المنتجة في هذه المرحلة بدأت تطرا عليها تغييرات لونية جوهريّة ، لم تكن موجودة قبلا ، فلقد بدأنا نرى الرماديّات بكثرة ، وبحيث طفت على ألوان / نعيم / المعروفة ، وهنا نكتشف الشيء الهام وهو ان / نعيم / قد مر بتجربة حادة هي نتيجة للواقع الموجود بعد عام النكسة ، ولقد تأثرت جميع ألوانه ، بما حدث ، بل تبدلت موضوعاته بشكل عام . . .

وفي الحقيقة كانت تجاربه دوما تستوحي الاحداث التي كانت تمر في حياته ، او التأثيرات المختلفة التي كان يعيشها ، سواء على مستوى الموضوعات السياسية او الاجتماعية او الشخصية ، ويمكن ان نضرب مثلا على ذلك أعماله الهامة التي رسمها عام (١٩٦٠) ، نحن امام تنوع التجارب وغنى بعضها ، ولكننا لانستطيع ان نتجاهل الألوان المفرحة والاشكال الجميلة ، وفي نفس الوقت نحس بأن ذلك كله قد تطور عام (١٩٦٧) لنرى في تجارب / نعيم / عدة لوحات عن / الفول آكل الاطفال الصغار / وعن / النزوح / وهو موضوع هام كان يتكرر دوما ، ويعود في فترات الازمات ، وعن / الارق / مما يكشف بوضوح عن تفاعل مع الاحداث التي كانت تمر . وهذا ينطبق على أعماله الفنية الاخرى التي رسمت بعد عام (١٩٦٧) وفي المرحلة الثالثة من انتاجه التي استمرت حتى عام (١٩٧٨) .

في عام (١٩٦٩) رسم الفدائي ، ونلاحظ ان ذلك ارتبط بمرحلة تصاعد العمل الفدائي بعد النكسة . وفي عام (١٩٧٤) رسم / الفارس العربي / وارتبطت هذه اللوحة الهامة باحداث حرب تشرين . وفي عام (١٩٧٦) رسم / حدث في لبنان / و / لبنان /

وهذا يرتبط بالاحداث التي مرت على / لبنان / . وهذا يؤكد لنا ما سبق أن قاله / نعيم / مرة :
- الفن هو الحياة . . . وفني هو حياتي . .

وهكذا نستطيع ان نكتشف من خلال تجاربه الفنية . وأعماله جميع دقائق حياته مرسومة ، يضاف اليها تأثيرات الواقع ، وهكذا امكن ان يربط فنه بالحياة برباط محكم ، وساعدته تجاربه الفنية ، وما استخلصه من نتائج في مجال التعبير الفني على جعل لوحته ترتبط جذريا بظرف معين مر به ، او عايشه معايشة تامة .

ولهذا نرى في لوحاته محاولة للبحث عن فن عربي معاصر ، وهذه الفكرة كانت هاجسا ارق شقيقة (ادهم) في الماضي ، وتابعها هو ، وسعى الى تقديمها عبر تجارب عديدة . لكن الشيء الهام هو ربط الفن بالواقع العربي بكل معنى الكلمة ، وهذا يعطينا الجذور الحقيقية لتجربة / نعيم / التي لا تنفصل عن جيل كامل من المثقفين المؤمنين بالعروبة ، والذين نزحوا من اللواء وربطوا حياتهم بايجاد صورة جديدة للعربي في مجال الفن والفكر والثقافة .

ولهذا ففنه الى حد بعيد يعكس هذا الجيل في طموحاته البعيدة التي كانت دوما تربط العربي بصيغة مثالية من السلوك والعمل ، لان التصور للعربي كان هكذا ، وهكذا عكست لوحاته ذلك ، وارتبط ايضا بسلوكه .

وان فكرة (النزوح) ، التي عاناها وهو طفل . وعبر منها قد صادفته ، فعاد الى رسمها مرات عديدة ، وهي الهاجس المؤرق ، وقد اختلفت اشكال النزوح مع الزمن ، لكن / نعيم / ربط بين نزوح الشباب العربي



حدث في لبنان - ١٩٧٦ - نعيم اسماعيل

من الاسكندرونه وبين كل نزوح لهذا عمم الموضوع واغناه .

ويمكن ان ينطبق ذلك عن موضوعاته الاخرى التي عالجهما والتي تستمد جذورها من بعض كتب التراث العربي ، لقد رسم عدة لوحات عن /حي بين يقظان / ، وعن الغزاة والطفل ، ورسم /أبي ذر الغفاري/ مرات أخرى ، وكانت تلك كلها محاولات لتقديم نماذج عربية مختارة من التراث واعادة تقديمها مع تحميلها المفاهيم العصرية المطلوبة .

ويمكن التحدث بعد ذلك عن محاولات فنية عديدة لربط الفن لمضمون اجتماعي ، ولتقديم رؤية معينة لبعض الاحداث والمشاهد التي كان يراها ، وهنا يقدم لنا /نعيم/ الواقع المعاصر ، الواقع العربي ، هناك مشاهد عن /عمال المخابر/ رسمها /١٩٦٢/ وصور فيها هؤلاء العمال على الرصيف ، وهناك مشاهد لفقراء على الرصيف وأمامهم الابنية الضخمة الممتدة الى الافق ، وهناك الاطفال ايضا ينامون على الارصفة .

وجميع هذه التجارب ترتبط بمشاهد واحاسيس فعلية عاشها في مرحلة معينة ورسمها لترجمة لمشاعر معينة تأثر بها ، وهذا ينطبق على /ماسح الاحذية الصغير/ وعلى /العائلة الفقيرة/ وعلى /العمال/ و /كسار الحجر/ .

وينطبق ذلك على عدد كبير من الاعمال التي تعكس رؤية معينة للواقع بائس والتعبير عنه على نحو جديد ومن منطلقات خاصة به .

بل نستطيع ان نكتشف ان كل تجربة يمر بها كانت تتحول الى لوحة ، والى صيغة من التعبير يتلاءم مع هذا الموضوع ، مهما كان هذا الموضوع سياسيا او اجتماعيا او انسانيا ، بحيث نستطيع القول بأن : فنه تعبير كامل عن جيل بكل معنى الكلمة ، يضاف اليها الموقف الانساني والاجتماعي ، ولهذا فنه يمثل المحاولة للتعبير عن الالام والمآسي ، وعن الافراح والطموحات ، وعن النكسات بل يمكن ان نكتشف ان الموضوع الواحد كان يعالجه المرة تلو المرة ، ويحاول تقديمه في اشكال مختلفة ، وهناك عشرات التجارب التي نراها تؤرقه ويحاول ان يعبر عنها حتى يفني بحثه فيها ويتوصل من خلالها الى استنفاد البحث ، والتوقف مرة ، ثم يعاود البحث مرات ومرات .

ومن خلال مئات الاعمال الموجودة الان عنده ، ومن تقصي ما فيها يمكننا القول :

« فنه يمثل حياته ... وحياة جيل كامل . وتطلعات شعب ... وآماله ومآسيه ، ولهذا فهو شاهد حقيقي على عصر كامل ... بأصالة وتميز » .



حراس الحدود - نعيم اسماعيل



من دمشق القديمة - نعيم اسماعيل

بقلم: صلاح الدين محمد

الخط البياني التشكيلي

في

فن لؤي كيالي

في مرحلة (١٩٦٩ - ١٩٧٨)

لؤي كيالي :

بصدور هذا العدد من المجلة ، يمر عامان على وفاة الفنان (لؤي كيالي) ، تزداد الحاجة الى النظر بجدية الى انتاج هذا الفنان ، واعطائه ما يستحق من اهتمام وتقدير ، ولا أعتقد هنا بأن التقدير يمكن ان يتم الا من خلال البحث الجاد ، و (العلمي) في أصول فنه ومعطياته التشكيلية ، مروراً بمحاولة تأريخ دقيق لحياة هذا الفنان ، وعبر لفته التشكيلية تحديداً ، لان معظم الدراسات التي قدمت عنه حتى الان - وهي كثيرة جدا - تناولت المأساة في حياته - محق من كتب عن ذلك الجانب نظراً للتراجيديا القاسية في حياته - ، ولكن أهمية الكيالي تأتي بالدرجة الاولى من خلال ما قدمه من اضافات فنية ، ومن حلول تشكيلية ، وصياغات جديدة ومضامين انسانية ، ولذا يبقى من الضروري اتخاذ جانب الحذر والدقة معا في تناول ما انعكس في فنه من مواقف حياتية متشابكة للغاية ، ويجب الا يشني عزيمتنا في تبني الحقيقة أية علائق عاطفية ، لان اي تزيف للتاريخ هو اجحاف بحق فنان أراد أن يسهم بفعالية في التاريخ الفني في هذه البقعة من العالم ، وعلى طريقته الخاصة ، وبأسلوبه الحياتي الخاص ، وليس مستغرباً أن أقول بأنه رسم حياته كما يريد هو وبالطريقة التي كان يرسم بها لوحاته وبالدقة نفسها ، وأنهى اللمسات الأخيرة لحياته بالطريقة التي كان ينهي بها لوحاته ، وضمن اي مخطط بياني لفنه

سيجد المراقب الفني ، وبشكل واضح ، مدى توافق هذا الفن مع حياته التي لا يمكن فصلها بالضرورة عن التغيرات والتطورات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية أيضا .

لم يعمر (لؤي كيالي) وهو في هذا ليس استثناءاً تاريخياً ، بل الاستثناء هو أن يعيش حساس من وزن الكيالي طويلاً ، ولم يكن يحتاج الى عمر طويل ليحقق ما حققه ، وكان عليه ان يعرف فعلاً متى يجب على الفنان أن ينهي اللوحة ، ان لحظة انهاء اللوحة عند الفنان لحظة حاسمة ، وهي تلك اللحظة التي يشعر الفنان خلالها بأن اللوحة لم تعد بحاجة الى أية لمسة اضافية ، أن اللمسات القادمة لن تكون الا عبثاً وتشويهاً الى الصورة التي اكتملت صورتها تماماً عندما سحب (سيزان) الورقة من بين يدي ذلك الفنان الشاب الذي كان يرسمه فانلا له : « لقد انتهت اللوحة ، وما هذه الاضافات الا هراء وعبث ، ان الفنان الحقيقي هو الذي يعرف متى تنتهي مهمته في لوحته » وهكذا تبقى حياة الفنان لوحته الأخيرة يرسمها ويلونها بدلال بصخب بحرمان أو عنف ، ولكن لها في الاخير نهاية ، وتحديد النهاية هو الخيار الصعب والمستحيل ، ورغم كل هذا عمر فناننا أكثر من موديليانى (٣٦ عاماً) وفرانز مارك (٣٦ عاماً) وفان غوغ (٣٧ عاماً) وتولوز تريك (٣٧ عاماً) وغراي (٤٠) ودي ستايل (٤١) وبولوك (٤٤) ، لقد ولد الكيالي في ٢١-١-١٩٣٤ وتوفي في ٢٦-١٢-١٩٧٨ أي أقفل حياته بعد أن عاش قرابة (٤٥) عاماً .

وموضوع بحثنا هنا (فترة محددة) من عطائه التشكيلي تتناول السنوات التي تلت ازيمته النفسية الاولى انقطع وقتها عن الرسم ، واقصد الفترة الواقعة بين أعوام (١٩٦٩ - ١٩٧٨) ، ولم نتطرق الى حياته الا قليلاً ، وبما يفيد اللغة التشكيلية التي نبحت عنها ، وقد كرسنا في نهاية هذا المقال جدولاً منفصلاً مفصلاً عن اهم النقاط في حياة الفنان وكثير منها لم تكن معروفة من قبل والحصول عليها كان يتطلب بعض الجهد وخاصة فيما يتعلق بأعوام [١٩٦٩ - ٧٢] وهي من أكبر الفترات حساسية ، ولعل ذلك يساعد اي دارس قادم لفن لؤي وحياته ويسهل عليه مهمته .

تشكيلات مابعد عام ١٩٦٩ (١) :

عندما رجع (لؤي كيالي) الى الرسم في بداية عام (١٩٦٩) ، ضمن ازمته النفسية الحادة ، اراد ان يستجمع قواه التشكيلية ، لاثبات قدرته على العطاء ، فأبعد نفسه عن الفترة السابقة ، فلا صحف ، ولا عنف ، أو مجابته ، بل رؤية مسالة ، هادئة ، مسترخية ، مشبعة بروح حزينة بائسة ، تحمل شعورا بالغربة ، دفعته الى تلمس الاشياء ، برغبة من يريد التعرف عليها ، ولهذا حاول التجريب والبحث ، عبر العودة الى الاصول التشكيلية الاولى التي حقق نجاحا من خلالها ، فيبدأ من (معلولا) و (أرواد) ، هذان الموضوعان كانا من أهم مواضيعه في الستينات ، وأضاف اليهما موضوعات مستوحاة من قرى القصب حول (حلب) ، مع رسم مكثف للزهور ، وما ان يقترب عام (١٩٧٠) من نهايته حتى يدخل (الكيالي) من جديد عالم الانسان الواسع في رسم (القارئة) و (قاريء) و (الخيطة) . ويمثل عام (١٩٧٢) ، قدرة لؤي كيالي على بعث الدهشة في الآخرين ، من خلال طرح فني متميز ، في رسم (الامومة) و (محروم) و (امراة أمام التواليت) و (امراة جالسة) و (الزهور البيضاء) و (معلولا) . ومن الواضح ان (لؤي) قد لجأ الى تقنيات متفاوتة خلال السنوات الاربعة الماضية (١٩٦٩ - ١٩٧٢) ، فهو يلجأ الى فرش اعتيادي للون ، وضمن لون وحيد (مونوكروم) وتقنية تقليدية ، وبتركيز على الخط ، ملخصا الكثير من التفاصيل ، ونجده بعد عام من ذلك يركز بطريقة اكثر عنفا على الخط ، كقيمة تصويرية ، محددة للمساحات - لغياب تفاوت دراجات الازياء (التونات) للمساحات المتجاورة .

كما هي الحال في لوحات قرى قصب حلب ومعلولا ، ويمكن ان نلاحظ اهتمامه بالتفاصيل ، من خلال العناصر الموزعة بطريقة لا تأخذ التصميم العام بعين الاعتبار ، ولان التصميم خطي ، والتقنية مركبة ، بملمس وسط ، فان الغاية المبدئية كما يمكن ان نفهمها هي التوصل الى شكلية معينة .

اما لوحة (زهور عباد الشمس) التي رسمها في هذا العام ، فانها لاتخرج عن الاطار العام المذكور ، وكل هذه الامور تعكس الاجواء النفسية الداخلية للفنان التي تتميز بنوع من الانفصام بين الذات والموضوع ، وبتعبير أدق بين الذات والمحيط ، ولكن هل تمكن من اقناعنا بأنه استطاع ان يخلق نوعا من التوازن ؟!

ان الاجواء المرسومة تدلنا على أن المنال ما زال بعيدا ، فالقرى تعيش فراغا مخيفا ، وسكونا حادا ،



أزهار - ١٩٧٠ - لؤي كيالي



عازف الكمان - ١٩٧٥ - لؤي كيالي



بائع الجوارب - ١٩٧٦ - لؤي كيالي

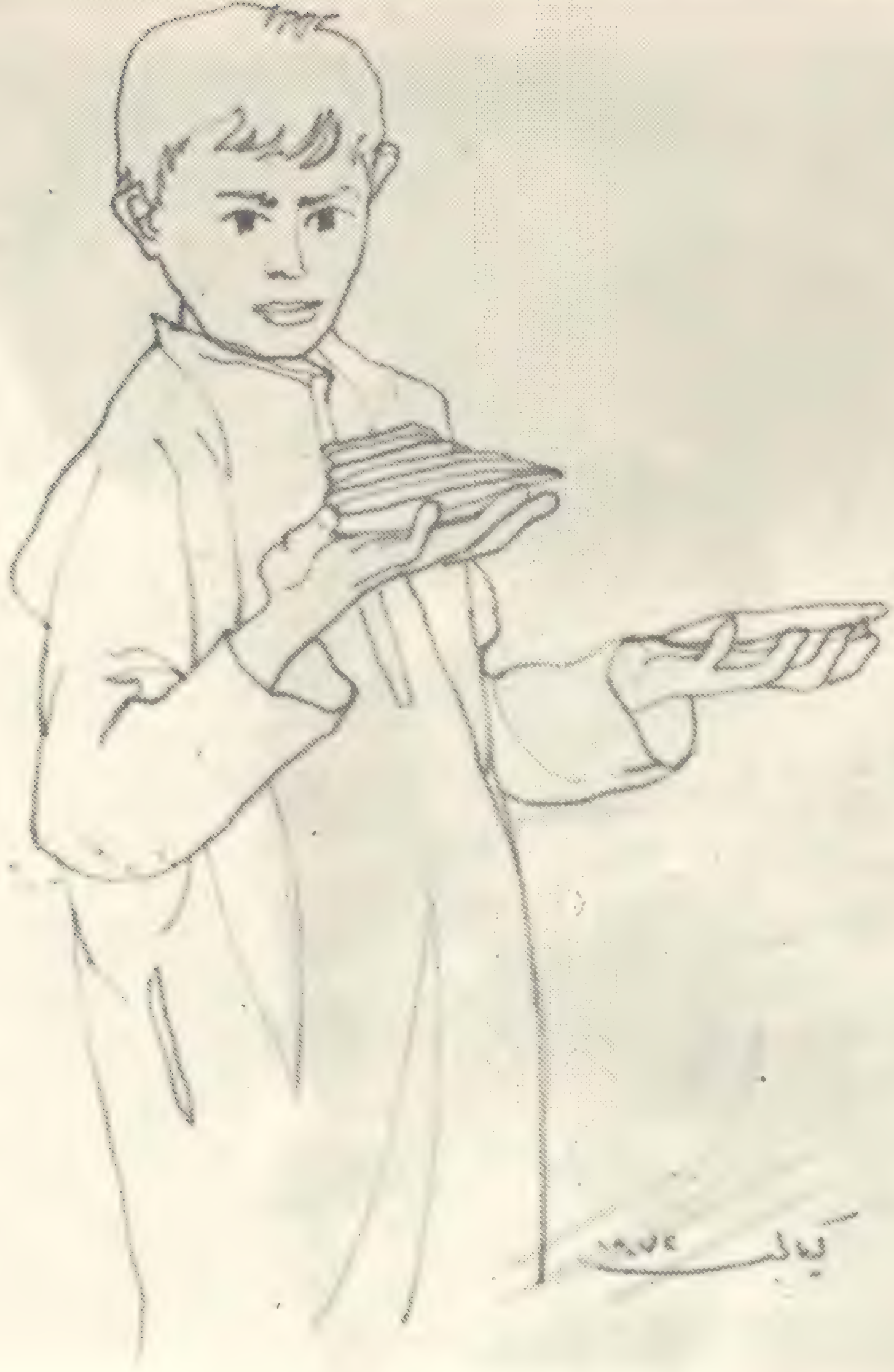
فالأبواب موصدة والنوافذ صغيرة ، ولا تستطيع أن تستوعب باقة متواضعة من أشعة شمس كانونية ، والأفق صغير لا يستوعب سماءه ، أن لؤي لم يكن يرغب في اقناعنا بأنه قد استرجع ثقته في هذا العالم ، ولم يكن يريد أن يقول :

« هاهي الأيام القادمة ، ستغسل بؤسي ، وستسطع شموسي تلون أفق ليالي البائسة ، شموس تغير وجه الحياة » .

وان الأعمال التالية له (١٩٧١ - ١٩٧٢) تتطور طردا مع رغبة لؤي في للممة نفسه ، وتسجل أولى خطوات السلم ، نحو الفن الآتي ، على صعيدي الشكل والمضمون ، ولكن شخوصه لا يملكون الرغبة في التحديق في العالم ، فهم مغمضون عيونهم ، يعيشون حيواتهم من الداخل (قاري ٧١) و (أمومة ٧٢) و (امرأة أمام التواليت ٧٢) و (الحائكة ٧٢) ، وقد نجد فيها ضربا من تحوير تفاصيل التشريح ، وخاصة في السواعد والأيدي : تنم عن عجيبة شكلية ، ولكن ذلك لا يمكن تعميمه على جميع أعمال هذه الفترة .

لقد رسم الكيالي في عام (١٩٧٢) مجموعة كبيرة من الرسوم السريعة (كروكي) ، يبدأ تنفيذها بالألوان عام (١٩٧٣) مع ملاحظة واضحة بأن آثار السنوات الماضية ، مابعد عام (١٩٦٧) ، قد بدأت تتلاشى منسحبة بعيدا .

ان الأشخاص الذين رسمهم في الاعوام الماضية ، كانوا يحملون صفات معنوية ، ان صح هذا التعبير ، لكن أشخاص عام ١٩٧٣ ، وما بعده فهم يمثلون (صفار الكسبة) ، على الاغلب ، ويمارسون مهنة معينة ، (مرمم شباك الصيد ، بائع المسكة ، بائع الجوارب ، عازف الكمان ، الكناس) . وبالإضافة للزهور وأشخاص في حالات وجدانية معينة (جالسة وفي المقهى) ، يعانون القلق والانتظار . ونظرا لان هذه اللوحات رسمت من رسوم تمهيدية ، ومن الواقع ، فهي تخضع تشكيلا الى بعض المعطيات مثل وقوف الموديل أمام الفنان ، ولهذا نراه يعتمد على بعد واحد في اللوحة هو البعد الاول ، الذي يمثل الموديل مع خلفية واسعة ، وبلون واحد ، وقد بات الحظ المغلف للكتلة يأخذ طابعا نحتيا متينا يعبر عن المرونة ، وربما بقدر ما على الحجم والفراغ ، ولابد من ملاحظة التفكير المنطقي للتوازن ، عن طريق خلق نوع من الاستقرار بين الخطوط الموجبة والسالبة ، أي بين المستقيمات والمنحنيات ، الذي تفرضه حركة الفراغ الذي يتحرك من خلاله الموديل ، ولا يفرضه البحث التشكيلي . وان اهتمام لؤي قد انصب على التفاصيل الجزئية و نتيجة التركيز على الملامح ، ومحاولة استيفاء الموضوع لحقه ، ولشروطه الواقعية ، كالاهتمام بتفاصيل الشعر أو عضلات العنق ،



دراسة بالقلم الرصاص - ١٩٧٢ - لؤي كيالي

وأوراق الزهور ، أو البسة الأشخاص ، وان معظم النماذج المرسومة تخضع للتكوين الهرمي ، ولوقوع الخط الشاقولي في ثلث اللوحة ، مع عدم الاهتمام بالإضاءة ، وهناك استثناءات كما في لوحة (عازف الكمان) التي نرى فيها التركيز الضوئي على اليد والوجه . ولكن تبقى أهم النقاط التشكيلية في إنتاج عام (١٩٧٣) والمرحلة اللاحقة في عام (١٩٧٤) ، هي لجوء (لؤي) الى الخشب المضغوط للرسم عليه ، وباقتصاد لوني واضح ، وباقتحامه لهذا المجال ، الذي لم يكن اعتباطيا ، بل كان محاولة للتغيير ، أو للتطوير للوصول الى معادلات تشكيلية جديدة أساسها ، مقدرة تفاصيل الخشب على خلق حالة فسيفسائية ، تتباين تأثيراتها البصرية ، وتخلق نوعا من الحركة عبر التقنية الجاهزة ، ولهذا لجأ الى تمديد اللون ليظهر هذه الانعكاسات ، وباعتقادي انه نجح في ذلك في فترة لاحقة عام (١٩٧٤) . ولو تأملنا لوحات تلك المرحلة لوجدناه يجابه محاولة التوفيق بين تراجيديا هادفة وجمالية شكلية ، ولهذا أسبابه الواضحة ، وهي هيمنة جمالية شكلية ذهنية سابقة على طموح لطرح جماليات شكلية أو ما يمكن اختصاره بالحزن الجميل .

والنقطة الثانية ، التي يطرحها بعد استخدامه الخشب هي تحويره اللايدي والاقدام ، التي لا يمكن ارجاعها الى ضعف في الرسم ، ولكن هذا التحوير يأخذ

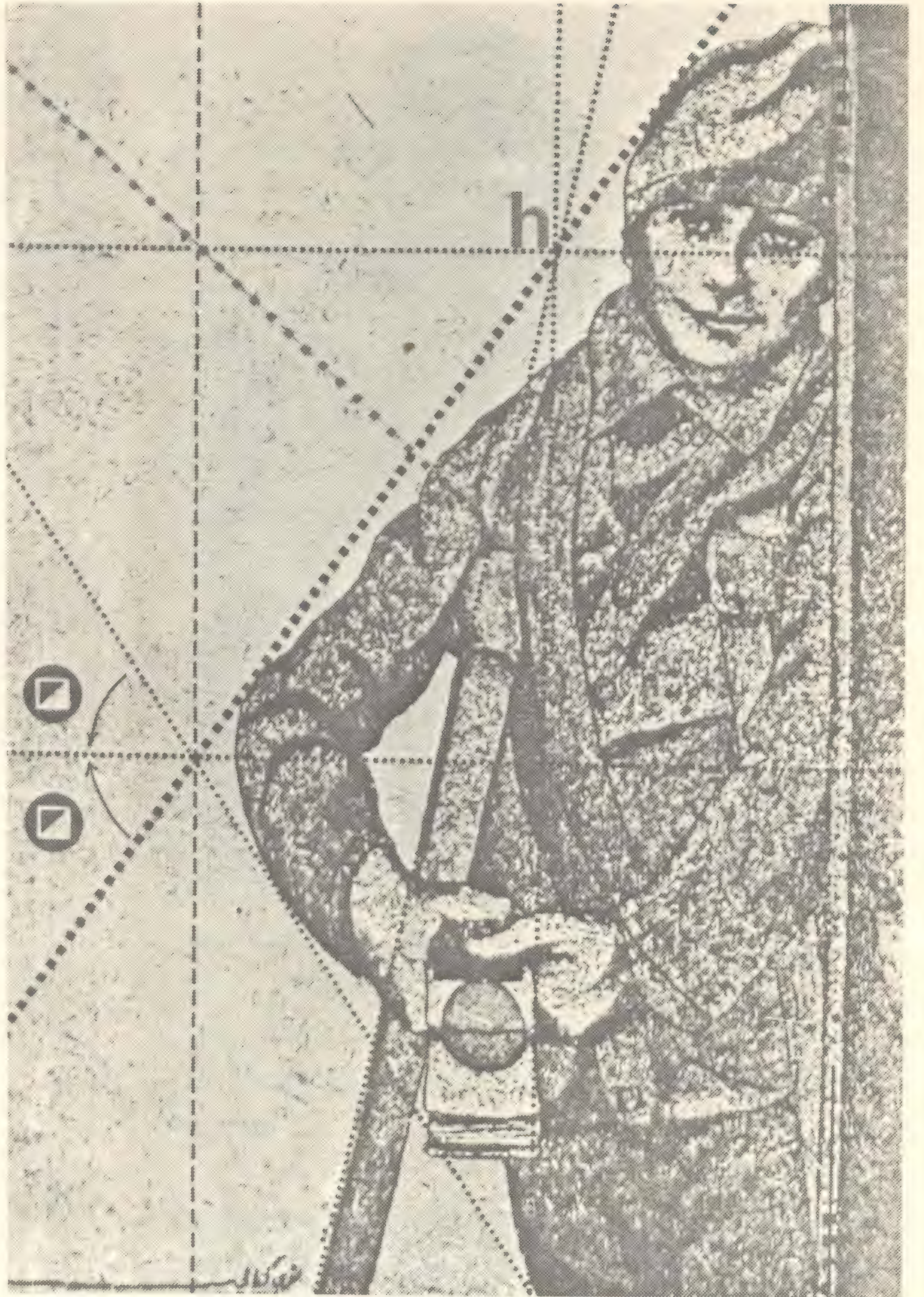
تلك المرحلة ، التي يستخدم فيها القطع الفوتوغرافي من الاسفل ، وبدون رسم الآنية ، بينما يوزع في اللوحة الزهرات في محيط الكتلة الاساسي ، لكنه يبعثر الاوراق بتشكيل عضوي واضح .

ولا يستخدم الا لونين فقط (الاخضر بدرجاته الضوئية - التونات - والبرتقالي ضمن درجتين فقط) مع التركيز الواضح على الخط الذي يعاني هنا بعض الارتجاج .

وتتمتع هذه اللوحات بالوحدة ، وبالطابع الواضح مما يضيف عليها طابعا خاصا جماليا ، تساعد نشارة الخشب المضغوط على التأثير ، ولا يصر لؤي على العمق ، بل يلجأ الى تسطيح واضح ، مع مراعاة أكثر للمستوى الشاقولي أحيانا ، (كما في لوحته أزهار ١٩٧٣) ، التي نجده فيها يوزع الزهور البيضاء في البعد الاول ، ويحملها درجة اضاءة اكبر ، ويحذف اضاءة الزهور والاوراق في البعد الثاني ، وهكذا يبقى البعد الاخير ، مساحة واحدة يقترب بدرجات اضاءته (تونات) من عناصر البعد الثاني المذكور .

وحين يأتي عام (١٩٧٤) ، نلاحظ قوة الاستقرار الحقيقي للخط ، والتركيز الواعي على الكتلة ، واضفاء الحياة على اللون ، والاقتراب من اللغة النحتية ، في رسم المفردات واللجوء الى التكوينات الصعبة ، والحركة ، من خلال حالة التجميد الموفق للقطعة ، ويرجع هنا ايضا الى التركيز على التفاصيل . وربما لا يتم هذا في لوحات معينة ، ويقدم بعض الاعمال في معرضه بدمشق في حزيران (١٩٧٤) في اول معرض ينظمه في القطر بعد عدوان حزيران .

ولاشك في ان لوحة (امام باب المقهى) ، تأتي في المقدمة حيث يلجأ الى خلق مشاكل فنية ، ومن ثم يبدأ بحلها ، وربما كانت الغاية من ذلك معنوية بالدرجة الاولى ، ولكن النتائج التشكيلية لاتضاهي ، اذ بينما يركز بائع اليانصيب الكسيح على الطرف الايمن للوحة . ويوازن ذلك بمساحة صفراء قوية في سطح البعد الثاني وبلغة نقدية نستطيع القول بأنه يلجأ الى توازن بين الكتلة الكبيرة القوية باللون المشع القوي ، وليس هذا شيئا سهلا على اي فنان ، ويعتمد على تكوين هرمي معماري متين للغاية ، فلو اخذنا الخط الذي يصل طرف الرأس مع الساعد ومددناه ، أي الخط الذي يحد الكتلة من أعلى اليمين الى أقصى أسفل اليسار ، واخذنا الخط الذي يصل طرف الرأس مع الساعد ومددناه حتى يحدد طرف الكتلة من اليسار السفلي ملامسا لليد ، وعند التقاء الخطين ، اذا مددنا خطا أفقيا وآخر شاقوليا لوجدنا بأن الزوايا المتجاورة يميننا ويسارا متساوية تماما . وتنتقي الخطوط المحددة للكتلة الخارجية في نقطة واحدة .



أمام باب المقهى - ١٩٧٤ - لؤي الكيالي

طابعا تحطيميا في التشريح يصل الى حد اللاجمالية في بنائه كما في لوحته (في المقهى) ، وخاصة في اليد اليسرى التي تتناول الاصابع فيها ، بطريقة عجيبة كأنها تحاول الانعتاق من جذورها ، وينسحب هذا الكلام على المنظور الشكلي للطاولة ، حيث نجد نقطة الفرار تحت خط النظر مع ان منظور الطاولة من الأعلى ، وهذا ينطبق على صحن فنجان القهوة ، والعناصر الأخرى في اللوحة ، وقد يكون التحليل النفسي مجديا في هذه الحالة ، ولكن هذا التحليل لن يخرج اطلاقا عن الحالة العامة المعروفة من قبلنا جميعا ، والتي مر بها خلال السنوات الستة الماضية .

ان شخوص لؤي الكيالي في هذه المرحلة يعانون حالة داخلية اشبه ماتكون بانتظار مشوب بضياغ داخلي يقترب من البؤس ، ولكنهم ينسجمون مع حالتهم ، ويظهر ذلك في رسم (زهور عباد الشمس) ومعظم زهور



حياطة ١٩٧٤ - لؤي كيالي

هذا الموضوع سابقة لامثيل لها في انتاجه من حيث الموضوع على الاقل .

ان (لؤي) يسترجع في هذه المرحلة ذاكرته ، فيرجع الى أعماله التي رسمها قبل عام (١٩٦٦) ليعيد رسمها بصياغات جديدة تعكس واقعا أكثر تلاؤما مع الواقع ، ونذكر لوحته (حبل) و (تحت الانقاض) .

ان الانتقال الاساسي في هذه المرحلة يبدأ في عام (١٩٧٥) ، حين يترك (لؤي) القطر الى (روما) ، ومن ثم يعود بعد ذلك ليزور (اللاذقية) و (طرطوس) و (أرواد) ، وليحضر معه العديد من الرسوم عن القوارب .

واذا كنا نجد في تجاربه السابقة ، وحتى قبل أكثر من عشر سنوات ، مواضيع بيئته تنتمي الى جغرافية هذه المنطقة ، فاننا نجد في القوارب موضوعا جديدا ، ضمن مساره ، وعلى الاقل من خلال الرؤية التشكيلية . والتوضيح ذلك لابد من الرجوع الى فترة ما قبل الذهاب الى روما عام (١٩٧٥) ، وبعد ثلاث سنوات من الاجهاد الشديد ، اذا اعتبرنا العطاء الغزير والسهر المتواصل ، اجهادا ، يفكر بالتوجه الى اشكال ومضامين جديدة وخاصة بعد حصوله على الرسم الجديد ، ولجأ الى التجريب ، وسنحاول توضيح ذلك في النقطتين التاليتين :
١ - الخروج من دائرة الحظ الصريح الواضح المحدد للشكل بعنف ، والانتقال الى تصميم أكثر

ان الخط الافقي المار منه يصنع مسافتين متساويتين تماما ، مع الخط الافقي الاول اي ان (١ - ٢) تساوي (٢ - ٣) ، كما نراها في الشكل المرافق .

اما الناحية التشريحية ، فهو حقق معادلة صعبة للغاية ، الابتسامة على الشفتين ، وحزن هائل على الوجه ، دون اللجوء الى تقويس الحواجب ، بل يستغني عن رسم الحاجبين على الاطلاق ، وهنا لا نستغرب قوله : « بأن مع لوحة .. ثم ماذا ؟! تبقى لوحة أمام باب المقهى من افضل أعماله » ! .

ويضيف أيضا :

« هذا الطفل الكسيح الذي يعمل هو اداة ... لكل من يرتاد مقهى القصر ولا يعمل ... والمتفقون منهم بخاصة » .

ويمكن ان يقال هذا على لوحاته الاخرى (حبل - بائع المسكة - الى السوق - الشقيقتان - معلولا) . لقد بات مستجمعا قواه ، وهو في احسن حالاته ، وبات توظيفه ، الخشب المضغوط يتوضح ، كمادة ممتازة للغاية ، ففي لوحة (الشقيقتان) يلعب اللون الاحمر لعبته المدهشة ، ويبدأ التشريح الدقيق يأخذ أبعاد حالاته ، ودلالاته التعبيرية ، والانسانية ، ونرى ذلك في اليد المسترخية من الشقيقة على اليمين على كتف الاخت اليسرى ، ونجد الحنان النادر ، بينما تبدو الكتلة النحتية الصارمة في أسفل اللوحة تخلق نوعا من التضاد الايجابي ، مع زهور تستلقي بدلال على يد الشقيقة .

ولاشك في ان (لؤي الكيالي) قد تعمد ذلك ، لايصال العمل الى منتهى الشفافية ، والصفاء الانساني ، ويمثل

مسابقة - ١٩٧٣ - لؤي كيالي



حرية ، في تلامس المسطحات وتداخلها ، ولهذا يلجأ الى التعبير العنيف باللون ، وبانفعال تعبيري تحديداً ، ومن ضربات فرشاة سريعة تحذف الفواصل في الخطوط ، ولا بد من اختيار المواضيع التي تفسح له حرية العمل ، وطبعاً الطبيعة مجال واسع لا ينضب فانكب على الدراسات اللونية والمشاهد الخلوية .

٢ - رد فعل معاكس للنقطة الاولى ، واللجوء الى هندسية صارمة وبمزج واضح للمسطحات السالبة (المستقيمة الحواف) والموجبة (المنحنية) ، وضمن تكوين مغلق ، تكون الخلفية فيه مجالاً واسعاً للممارسة تجارب التحديدات الهندسية خطأ ولونا ، حتى أن لوحة أزهار برتقالية تبقى فيها المفردات واجهة ، وبمفهوم الاسقاط المعماري للمخططات .

وإذا كنا نريد تحديد أهم ظاهرة في تلك المرحلة ، فهي القدرة الجيدة على التصميم . عن طريق تكوينات متطورة وتوزيع لوني متطور ، وخط متين متماسك . ونلاحظ وجود ردي فعل مختلفين تماماً ، وتبريرهما واضح ، إذ يرجع ذلك بشكل اساسي الى محاولة البحث عن مضامين جديدة وأشكال وهو يجد ضالته بعد رجوعه من (روما) .

وكي نفهم هذه الفترة علينا الرجوع الى نقطة حيوية وهي أن لؤي استطاع تحديد موضوعاته ، وكانت مختارة بدقة بحيث تستطيع أن تستوعب نظرتة في الفن .



لؤي كيالي

بائع الجوارب

وهذه الموضوعات هي (المقاهي الشعبية) ، و (أرواد) و (معلولا) و (قرى حلب) ، و (محتويات الرسم من طبيعة صامتة) ، ومراضيع أخرى مثل (رأس البسيط) ، والنماذج الحية لاصدقائه ، وأقربائه وخاصة ... (عمتة) .

ويهمنا هنا (أرواد) التي ركز عليها منذ منتصف عام (١٩٧٥) ونميز هنا حالات تشكيلية أربعة :

١ - أشخاص في البعد الاول بواقعية معهوددة من قبله ، وحيث البعد الثاني (الخلفية) عبارة عن مساحة بلون واحد ، بحيث يصبح لونا للبعد الاول وكما في لوحته (مرمم الشباك) .

٢ - أشخاص في البعد الاول : مع التأكيد على واقعية الخلفية ، حيث تشكل (الشاطئ مع البحر) كما في لوحته (فتى من أرواد) .

٣ - قوارب ملقاة على الشاطئ ، وقد حذف منها العنصر الانساني ، وبشكل كامل في لوحته (مراكب رقم ٣) .

٤ - القيام بعمل تركيبى يقسم فيه العمل الى قسمين أحدهما يمثل مشهداً لمراكب والآخر يمثل طفلاً أو رجلاً كما في لوحته (بائع خبز وقارب) .

وهنا نحب أن نؤكد على ناحية هامة ، وهي أن كل تحوير أو تبسيط نلاحظه ، لا يتعارض ورغبته في المحافظة على البيئة ، والتقاليد الاجتماعية ، فلو تأملنا شخوصه من دائرة جغرافية محددة ، وهذا ينطبق على القوارب المرسومة وطريقة توضعها ، وشكل ظلالها على الرمال ، اضافة الى المحافظة على نوعية الكراسي والشباك ... ويلج على احترامه للواقع واستيعابه له . وما هو الجديد في لوحات (القوارب) من حيث الشكل والمضمون ؟! لقد استطاع (لؤي كيالي) التوصل الى لعبة بصرية ، موجودة في التصوير الفوتوغرافي ، وذلك حين نلتقط صورة لنموذج يشع النور من ورائه ، يظهر الموديل غامقاً ، مع انبعاث ضوء قوي على الحوافي ويعمق (لؤي) الى اعطاء ظلال قوية لقوارب ملقاة على شطآن البحر ، الاضاءة عمودية وقريبة من الموديل ، وكأن الشمس تطبق على الاشكال ، واستخدم الخداع البصري لتحس بالضوء القوي المشع من وراء الظلال ، التي تمتد على المساحة المخيفة ، فراغ في فراغ وسكون من صمته يمزق الآذان .

ولجأ الى طريقة بسيطة لحل هذه النقطة وهي تمديد الابيض ، حول الظل ، والظل حدده بقوة ، والابيض يتلاشى عبر الاصفر الذي يحتل معظم المساحة وليس اللون وحده هو سيد اللوحة ، بل يأتي التصميم وبقوة لامثيل لها في لوحاته ، إذ يلجأ الى التكوينات الصعبة ، في محاولة لخلق توازن للجسام القلقة عبر المساحات الكبيرة كما هي الحال في لوحته

وتمارس مهنتها بمحبة وتفاؤل .. وأصبحت الايدي ناعمة الوجوه ملساء تخفي عضلات مرتخية ، وأصبح الاهتمام بالتفاصيل هاجسا تشكليا ويمكن ملاحظة ذلك من خلال تفاصيل الذرة وجباتها وتفاصيل الشعر في لوحة (بائع الذرة) كما في لوحته (امومة) و (بائع الجرائد) .

ان هذه الملاحظات يمكن ان تترافق مع مقدرة تشكيلية متطورة من حيث التشريح الفني ، واعطاء حلول لبعض المعادلات الفنية الصعبة ، وخاصة في البناء والتكوين ورسم الايدي - بتفوق واضح ، ولكن ذهابه بعيدا في استعمال الفحم والرصاص في التظليل قد قلل من القيمة التصويرية المحكمة .

ان هذه الملاحظات يمكن ان ترافقها مقدرة تشكيلية متطورة من حيث التشريح الانساني واعطاء حلول لبعض معادلات فنية صعبة وخاصة في البناء والتكوين ورسم الايدي .

أما ما يتعلق برسم الزهور فالمعادلات اكثر وضوحا من حيث اهتمام الفنان بما يمكن تسميته بالاعلامي ، فاية لوحة ، توصلك الى أنه كان يحصى عدد الزهور والاوراق في اللوحة ، ويسطر ذلك بأمانة مطلقة ، وان حاول أحيانا تحطيم الرؤية الواقعية الفوتوغرافية باللجوء الى خلفية هندسية ، او حصر التكوين في اطار واقعي ، ويمكن ان تقال أشياء عديدة ، ولكن هاجس الشكل يطفئ على هاجس المضمون ، وكان الفنان لا يخفي ذلك بل ويذهب الى ابعد منه حين كان يرسم المزهرة الواحدة في اوضاع امامية وخلفية ، وبدقة في الرسم ، ونظافة لونية تدعو الى الاستغراب ، ولكن هذا لم يستمر طويلا، اذ بدأت اللوحة تنفذ بسرعة عجيبة



نوري كيايلى

تحت الاقفاص

(قارب رقم ١) ، حيث وضع قاربا وحيدا في اعلى الجزء الايسر من اللوحة ، مع ظلال غامقة دائرية الى حد كبير ، وتقليص مساحة السماء ، واستخدام المنحني الصعب لخط الشاطئ ، ورغم المساحة السفلية الفاتحة استطاع التواصل الى التوازن المدهش والقيم الجمالية المقنعة .

ان لؤي الكيالي قد اعطى خصوصية وكشفا في الشكل ، وازاد الى عطائه ، مضامين جديدة تعكس واقع جديدا ، هذا الواقع يتميز بالشعور بالوحدة والغربة ، ضمن احساس هام هو : البحث عن مخرج من نمطية الحياة التي كان يعيشها ، والهروب الى مساحات أكثر اطمئنانا ، وهنا يبرز تساؤل أساسي وهام يطرح نفسه :

— كيف نستطيع تفسير استمراره في رسم تلك المواضيع عبر أكثر من عام ومن خلال رسوم يحصل عليها خلال زيارة تستمر بضعة ايام ، ولا يتأثر بواقع يعيشه خلال عام كامل ؟!

لقد رجع الى رسم مواضيع سبق أن تعودنا عليها فرسم رأس البسيط ، كشكل من التغير ، كأنه قد اكتفى من المراكب والاشخاص ، ضمن نفس الاطار المؤلف ، وبرزت العوامل التالية :

١ — عودته الى الوسامة والجمال الفيزيائي بقيمه المعروفة .

٢ — اللجوء الى قلم الرصاص والفحم في التظليل وتغطيته بلون ممدد .

٣ — تحول الاشخاص نفسيا من حالات بائسة او حزينة الى حالات اكثر فرحا .

٤ — ترك مادة الخشب المضغوط ورجع الى الطريقة التقليدية .

وتراقت تلك المرحلة مع غزارة الانتاج وسهر متواصل وادمان مع طلب متزايد على شراء أعماله ، وتحسن واضح في احواله المادية .

منذ بدايات عام (١٩٧٦) أصبح موضوع الزهور هو الموضوع الطاغى على جميع الموضوعات الاخرى ، مع الاستمرار في موضوع القوارب ، وضمن رؤية تركيبية ، (قوارب مع مرمى الشباك) كما في لوحته الكبيرة (من وحي ارواد) ، ومواضيع (الامومة) و (معلولا) مع بعض المواضيع الجديدة مثل (بائع الجرائد) (بائع الذرة ، مشاهد من بلدة حلب) . ومع الاهتمام بشكل واضح باللوحات ذات الابعاد الصغيرة ولوحات الزهور والطبيعة .

واذا كنا لا نرى ما هو جديد ، بل استمرارا في الموضوعات ، فأين الجديد :

« ان مسحة الحزن بدأت تنسحب عن الوجوه ، وتحتل مكانها وجوه نشطة مرتبة جميلة ، ممثلة صحة

أبداء رأي بمعرض - ولابد لنا من انتساؤل - أئمة ما يميز الكيالي فنيا في حركة الفن العالمي أئمة اضافات ايكن في الكيالي فنان من الطراز الاول ان الاجابة تتطلب تحليلا وافيا لاهم الجوانب الفنية في عطائه :

١ - هناك امور عديدة تحملنا على الاعتقاد بأنه فنان (ذكي) يملك شيئا من العبقرية .. لانه كان يعرف ما يريد ؟ ماذا يرسم ؟ لمن يتوجه ؟ الى أين يمضي متى يبدأ ومتى ينتهي ؟ كان قادرا على رسم أي شيء ، وبل متحديا واضحا للكبار في الرسم ، وقد قال اكثر من مرة « اني اتحدى » ، وكان يملك الحق في ذلك ، وربما سيذكر تاريخ الفن ، بأن الكيالي هو من أبرع الرسامين في رسم ايدي والاقدام ، وان الحاحنا على هذه النقطة ليس دفاعا عن الاكاديمية أو الطبيعية في الفن - بل اشارة واضحة الى حرية الفنان ، لانه الفنان عندما يكون متمكنا يكون حرا اكثر ولذا لا يمكن أن نعتبر مقدرة الفذة في الخط أمرا عاديا واعتباطيا ، أو ثانويا بالخط المتناسك المسكوب سكباً كم يكن يعبر عن الكتلة في الاوضاع الصعبة ، فحسب وبل كان يظهر العمق أيضا - الابعاد الثلاثة - حتى تخال أحيانا بأن دور الظل والنور ثانوي وحتى الالوان أيضا .

٢ - ان تمكنه من فهم التشريح قد ساعده في الوصول الى حلول تعبيرية ممتازة للشكل الانساني وبل الى اكتشافات حقيقية في عالم الايادي الصعب ولذا كان يحور بحرية تامة ، يختزل ، يبسط ، يبالغ بها



معرض شهاب الصيد - ١٩٧٦ - لؤي كيالي

وبدأت التفاصيل تذوب مع اقتصاد في اللون .

ويقدم (لؤي) في معرض تحية الى الفنان (فتحي محمد) في نهاية عام (١٩٧٦) لوحة تحمل دلالة خاصة بعنوان (نهاية ثائر) . وقد اعطي تفسيراً لها ، عندما سأله عن مضمونها :

« انها قصة أحد رجال الثورة السورية يستلقي أمام المكتبة الوطنية بحلب الآن ليشحد بعد أن اصيب بالعجز والشيخوخة » .

واعطى تكويناً صعباً للوحة بعد أن أخفي وجه الثائر ، كدلالة معنوية قد تعني ، أن الثائر يمكن أن يكون أي ثائر ، وأن النهاية يمكن أن تكون نهاية أي مناضل ، وبالتأكيد كانت اللوحة بالمفهوم التقليدي نهاية الطروحات الثورية للفنان .

في نهاية عام (١٩٧٧) وبالتحديد عبر (٢١) عملاً زيتياً يعرضهما لؤي كيالي في حلب ، برزت بعض نتائج هامة في أعماله .

يبدأ لؤي بالرسوم التمهيدية والرصاص ، ثم ينفذه على اللوحة باعادة الرسم من جديد ومن ثم يلون ، بعد فترة قد تطول وقد تقصر بين الفترتين بعقلانية حازمة ، وحساب دقيق ، التقنية بسيطة ، ويعتمد على التأسيس التقليدي .

وان العنصر الرئيسي هو الخط القوي المعبر عن الاحساس الداخلي والكتلة معا ، وقد يتطلب الموضوع ، كالزهور مثلاً ، منه ذلك ، يرسم بكل صبر ودقة للسيطرة على فراغ اللوحة ، ويختار الحجم الكبير للوحة ، وضمن تكوين مدروس تماماً ، ويأخذ التكوين الهرمي في الغلب ، التكوين مغلق في اللوحات ذات العنصر الواحد ومفتوح في اللوحات المتعددة العناصر ، ويعتمد على الالوان الرئيسية (احمر - صحراوي - أزرق) بتكاملها واشتقاقها ، وهي واحدة في معظم الاعمال ، وقد يلجأ الى لون واحد (الازرق) ، ويعتمد على درجاته الثلاث (غامق ووسط وفاتح) .. وتكمل العين بقية الالوان فيزيائياً ، يفرش اللون على المساحات المحددة سلفاً ، بفعل الخط وبدقة ونظافة . ويلجأ الى التظليل حين لا تعبر الكتلة عن الفراغ ، وتأتي الحركة من تفاوت القيم اللونية وتصل الى ذروتها في استعمال البقع البيضاء .

ولنتساءل بعد ذلك كله .. ما هو المخطط البياني (عند الكيالي) وما هي أصول اللغة التشكيلية التي حاول التحرك من خلالها :

ان الخط البياني للتطور الفني عند الكيالي صاحب ، ومتوتر كحياته وكأي فنان كبير تختلف الآراء حول فنه - وهذا طبيعي جداً - تلتقي وجهات النظر - على الاغلب - عندما يكون الحديث عن قيم تقنية أو تحديد للعطاءات - تقييم عطاء كامل هو غير

فيه خدمة الدلالة التعبيرية والوصول بها الى اكثر الحالات توترا (مارلو) ← الفن = رسم + دلالة تعبيرية (وربما اكثر الحالات عجيبة) (معرض في سبيل القضية) التي تتجاوز الواقع وبل اعماق الانسان في عالمه الداخلي والا ماذا يعني هذا التعاطف المذهل بين حركة الايدي وزخم العيون .

٣ - ان النقطتين السابقتين تقودانا الى البحث في احدى النقاط الهامة في فن الكيالي وهو ما نسميه بلغة النقد تثبيت اللقطة ، وكان يختار على الاغلب اللقطة الصعبة ، واذا ما اخذنا برأي (كامي) ان الفنان الحقيقي هو الذي يقوم بعملية تثبيت ، ويوهنا بانها لم تتم الا منذ فترة قصيرة ، فان الكيالي كان يعطي لهذا التثبيت استمرارية تشع ابدا ، لحظة تنتصر على اللحظات كلها ، حالة تعمم على كل الحالات ، الحالة التي يعتبرها (او جين دلاكروا) عبقرية حقيقية عند الفنان الذي يملك (موهبة الاختيار مع القدرة على التصميم) .

٤ - الالوان : عند الكيالي عالم آخر ، وقد نفتقد في البداية بانها سهلة ومأخوذة من (الانبوب) مباشرة ، ولكن سرعان ما نكتشف أخيرا بأن هناك معادلة رياضية مذهشة في دائرة الوانه وسنشرحها في الفقرات التالية:

* * *

الكيالي في سفر مع اللون بشكل خاص واللوحة الفنية بشكل عام كان يبحث عن امكانية اعطاء توازن بصري الى اقصى حد ممكن - الفن التشكيلي هو بصري بالدرجة الاولى - وان اساس هذا التوازن ينصب في عدة نقاط :

أ - استخدام الالوان الرئيسية (الاحمر + الاصفر + الازرق) في اللوحة الواحدة ، واطافة بعض مشتقاتها عند الضرورة - كالاخضر والبنفسجي ، وبشكل لا تحتاج العين فيها الى الالوان اخرى ، ولان القيمة الفيزيائية ، لكل لون تختلف عن الاخرى ليس فقط لان دائرة الوانه تحوي البارد والحر معا ، بل لوجود تفاوت في درجات اللون الواحد أيضا ، ولذا كان الكيالي يجابه مسألة التوزيع لهذه الالوان عبر المساحات الواقعية وسنشرح هذه النقطة في البند التالي :

ب - ربما تكون هذه النقطة هي من اهم نواحي الكشف الفني عند الكيالي على الاطلاق ، ولنوضح : كي يخلق توازنا بين الازرق الفاتح والاحمر ، يلجأ الى استعمال مساحة كبيرة من الازرق ، مع بقعة صغيرة من الاحمر ، بحيث يعطي اللونان كمية واحدة من التأثير الفيزيائي البصري ، لان الازرق هاديء جدا ، والاحمر صاحب جدا ، او قد يلجأ الى وضع كتلة ثقيلة ، كالكتلة النحتية تماما ، في طرف اللوحة وترك مساحة

واسعة بلون واحد وبدون ، أي رسم تشبيهي - لوحة امام باب المقهى ١٩٧٥ ، هي احدى اهم لوحاته ، مما كان سيوحى بعدم الاستقرار والتوازن ان لم ينقذ الكيالي بادراكه هذا الاشكال ، ولذا استعمل في الخلفية - البعد الثاني - مساحة صفراء قوية يعادل بتأثيرها تماما الكتلة القوية في المقدمة - البعد الاول - .

هـ - ان لجوء الكيالي وبغف الى الابيض احيانا ، لم نقل اللون الابيض ، لاننا لا نعتبره لونا بل تأثيرا بصريا ، يوحى بالاضاءة القوية ، يقابله طمس بالاسود وخاصة للخط ، لم نقل اللون الاسود لاننا لا نعتبره لونا ، بل تأثيرا بصريا بالتعتيم القوي ، ونذا فانه على الأرجح لم يكن يرغب في جمع الابيض مع الاسود ، في أعماله الملونة ، وفي الحالات الجمالية الهادئة ضمن اسلوبه المعهود ، بينما يلجأ اليهما في الحالات التعبيرية العنيفة وبدا اضافة اية ألوان اخرى ، (معرض في سبيل القضية مثلا) .

و - الموضوع : ويمكن حصره عند الفنان وبسهولة ، واذا كان الانسان محورا اساسيا وهاما في لوحاته ، فان الكيالي قد لجأ الى مواضيع اخرى كالطبيعة والطبيعة الصامتة والقرى والبحر . ولكن الفنان لم يحذف عن هذه الاعمال الانسان نهائيا ، بل كان يلح : ((بأن الانسان مر من هنا)) وذلك بالتأكيد على الاثر ، عندما يرسم طريقا أو خيمة ، وعندما يرسم بحرا يترك قارباً ، وهكذا ، وكل ما يهنا هنا هو اعطاء تحليل شكلي للموضوع الذي اخذ ثلاثة مناح في التشكيل :

أ - طبيعة خلوية خالية من الانسان مع الابقاء على الاثر - معلولا - البندقية - رأس البسيط ... الخ .
ب - الانسان مع الطبيعة الخلوية ويكون الانسان هو البعد الاول دائما ، والطبيعة هي البعد الثاني - الخلفية - ، بحيث تأتي الطبيعة كمعالجة لمجابهة الفراغ كشكل وتأكيد على البعد الانساني المضمون (معلولا كخلفية ١٩٦٥ - القوارب ١٩٧٥) .

ج - الانسان وحده ، كبعد أول مع مساحات كمعالجة للفراغ ، ولعل هذا الاتجاه هو الغالب في أعماله .

ولكن هل يمكن اخضاع الكيالي الى هذه المعايير الصارمة دائما ، وبمعنى آخر هل تنحصر اللغة التشكيلية عنده ضمن هذه الدائرة ؟ والاجابة تأتي بأن الكيالي قد خرج عن مألوفه مرات عديدة ، هذا الخروج كلفه كثيرا كنتيجة ، أو كسبب ونأي فنان صادق مبدع يعيش الواقع بكل أبعاده والاحداث بكل خلفياتها ، فالكيالي في فترة (١٩٦٦ - ١٩٦٧) أوصله تشابك الاحداث الى ذروة الانفعال وتعبير أدق وجد ان اللغة الهادئة الساكنة السابقة تنوء عن حمل المضامين



لؤي كيالي
في مرسمه ١٩٧٦

في الساح (١٩٦٦) ، واعمال اخرى الى الوصول الى ذلك المعرض .

وبعد ... أئمة مبررات الآن للتساؤل ... أيكم في الكيالي فنان من الطراز الاول ؟ وهل قدم اضافات تشكيلية الى عالم الفن الذي لا ينتهي أبدا ... لقد استطاع لؤي الكيالي أن يقدم لغة حضارية معاصرة وحديثة في مضمونها الانساني ، وشكلا تقديميا ، يعتمد على التمثيل الواقعي ضمن رؤية ذاتية ثانيا ، نقول (تقدمي) لأنه كان يدعو الى الحياة ، ويقف الى جانب صانعي هذه الحياة ، لا الذين يعيشون عالة على الحياة ، نقول تقدمي لأنه كان يرسم لاوسع الشرائح الجماهيرية أو أكثرها انسحاقا طبقيًا ، وبل كان يتوجه اليهم في أغلب الاحيان ولذا لم نستغرب صداقاته العديدة مع أشخاص بسطاء عاديين ، ولأن الكيالي كان فنانا حقيقيا فانه تأثر بالظروف الحياتية التي عاشها بكل أبعادها وانعكس كل ذلك وبأمانة في أعماله بسلبياتها وإيجابياتها ولذا قدم أعمالا في غاية القيمة الفنية - معظم انتاجه - وأخرى كأنها لم تكتمل بعد - خاصة في انتاج عام ١٩٧٧ - .

ان لؤي الكيالي الذي أعطى يجعلنا نطلق صيحة الدعوة الفعلية الى النظر في موضوعه ووضعه في مكانه الصحيح ، فنحن لا نرغب في أن نرى الاجيال القادمة تعرف لؤيا من خلال هوامش الصحف والكتب المتفرقة ولا تستطيع أن ترى أعماله مجمعة في مكان لائق .. تعرفهم بفنان نادر الطراز عطاءً وحياة .. فالكيالي ملك للاجيال القادمة التي قد تنصفه أكثر مما أنصفناه .. بل ملكاً لشعب لا يمكن الا أن يكون فنانة .. أي فنان الشعب .

الجديدة التي يحاول طرحها ولا بد من البحث عن أساليب جديدة ولأن الكيالي كان مختصا لاساويه فلم يجد أمامه سوى تطوير واقعية التعبيرية نحو تعبيرية أكثر ، ومن وجهة نظر نقدية لا يمكن اعتبار أعمال معرض في سبيل القضية انقلابية ضمن طرحه لأنه سبق وأن مهد في لوحته (ثم ماذا ١٩٦٥) والانسان



لؤي كيالي

أزهار -

لؤي كيالي

و

نعيم إسماعيل في نقاط

- انتقل من قسم التصوير الزيتي الى قسم الزخرفة (الديكور) في اكااديمية روما .
- اقام معرضه الشخصي الاول في صالة لافوتنانيلا . . وأثار اهتمام النقاد لأول مرة .
- ١٩٦٠ - نال الجوائز التالية :
- الجائزة الثالثة في مسابقة كوبيو واشتركت فيها / ٢١ / دولة .
- الجائزة الثانية في مسابقة مدينة ألاتري .
- الجائزة الثالثة (الميدالية البرونزية) من محافظة روما اشترك في المسابقة / ١٨ / دولة .
- دعي الى اقامة معرضه الثاني من قبل محافظة روما حيث قامت شركة السينما الايطالية بأخذ شريط لهذا المعرض وعرض في جميع دور السينما بايطاليا (عرض في صالة قصر المعارض بروما) .
- مثل مع زميله فاتح المدرس بلاده في معرض الستين الدوري في مدينة البندقية .
- ١٩٦١ - حصل على شهادة اكااديمية الفنون الجميلة في روما - قسم الزخرفة .
- عاد الى حلب ليدرس الرسم في ثانوياتها وسرعان ما عين مدرسا للتربية الفنية في ثانويات دمشق .
- يمارس الكتابة في الفن التشكيلي على صفحات جريدة الوحدة ويعرف بالمدارس الفنية
- يشترك لأول مرة في معارض الدولة الرسمية (الربيع لأول مرة) .
- يفوز بالجائزة الثانية في مسابقة المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب للفنانين السوريين .
- يقيم معرضه الشخصي الثالث في صالة الفن الحديث العالمي في دمشق . . ويبدأ باثارة النقاد السوريين (د . سلمان قطايه - عبد العزيز علون - عماد تكرتي . . . الخ) .
- ويقدم لوحة البائع الصغير كنموذج للطفل الفلسطيني الذي يدرس خلال ايام الاسبوع ويبيع العجوة في يوم الجمعة ليقدم معونة الى امه .
- الكيالي يثبت امكاناته برسم الموديل بشكل

لؤي الكيالي

- ١٩٣٤ - ولد في حلب وبطاقة هويته (لؤي كيالي - الاب : حسين . الام : مجيدة - مكان الولادة :
- حلب - سويقة - حاتم خ - تاريخ الولادة :
- ١٩٣٤ / ١ / ٢١) .
- ١٩٤٣ - بدأ بالرسم .
- ١٩٤٥ - البداية المدونة للرسم .
- ١٩٥٢ - اقام أول معارضه في قاعات الثانويات الاولى للبنين بحلب .
- ١٩٥٣ - اقام معرضه الشخصي الاول تحت رعاية مدير ثانوية المأمون بحلب .
- ١٩٥٤ - التحق بدراسة الحقوق في جامعة دمشق بعد اتمامه للمرحلة الثانوية .
- ١٩٥٥ - الجائزة الثانية في معرض جامعة دمشق (الجامعة السورية) .
- ١٩٥٦ - فاز في مسابقة وزارة التربية والتعليم - المعارف - لدراسة الفن في روما .
- ١٩٥٧ - أوفد ببعثة من قبل وزارة المعارف لدراسة الرسم في اكااديمية الفنون الجميلة في روما .
- ١٩٥٨ - نال الجائزة الاولى لمسابقة سيليسيا المنظمة من قبل مركز العلاقات الايطالية العربية .
- ١٩٥٩ - فاز بالميدالية الذهبية عن لوحته مراكب في مسابقة رافينا للاجانب والتي اشترك فيها / ١٧ / دولة .

- ميداني ففي اواخر تموز يظهر الكيالي تفوقا في رسم ملهمة الفنانين (هالة الميداني) ..
- نجح في مسابقة المعيدين .
- ١٩٦٢- نقل لتدريس الرسم ومبادئ الزخرفة في كلية الفنون الجميلة في دمشق
- اقام معرضه الشخصي الرابع في صالة الفن الحديث العالمي بدمشق وكان البورتريه هو الطابع الغالب على المعرض .. ويثار جدل نقدي حول انتاج الفنان (هل فنه محلي ام لا)
- ١٩٦٣- رفع الى مرتبة (مدرس) في كلية الفنون
- ١٩٦٤- المعرض الشخصي الخامس في صالة كايرولا - ميلانو ويعتبره النقاد الايطاليين بأنه أهم معرض خلال عام كامل .
- ١٩٦٥- ٣/١٨ المعرض الشخصي السادس . صالة كارين روما ، ويفطي تغطية اعلامية واسعة .
- بداية التحول الكبير في انتاجه في رسم (ثم ماذا ؟) تلك اللوحة التي تعبر عن مأساة اللاجئين الفلسطينيين ، وتعرض في كثير من دول العالم .
- يشترك في معرض جماعي (٨ فنانين ونحات) في صالة اسباس بدمشق .
- ١٩٦٦- يتوضح التحول في فنه من حيث الشكل والمضمون وي طرح اعمالا ملتزمة وبشكل اكثر وضوحا وعنفا (الانسان في الساح - الكادح .. الخ) .
- يرى النقاد عبر الصحافة في أعماله لغة مسرحية وافتعالا وتشويها لآبناء العاصفة والمقاتلين .
- ١٩٦٧- اقام معرضه السابع في صالة المركز الثقافي العربي في دمشق وضم المعرض ثلاثين لوحة منفذة بالفحم ، ولعل هذا المعرض يعتبر من أهم معارضه على الإطلاق وقد قدم المعرض تحت شعار (في سبيل القضية) ، وتخرج شخوصه من السكينة والهدوء الى عالم العنف والثورة والمجابهة ويتنقل المعرض بين حمص - حماة - حلب - دير الزور - اللاذقية حيث ينتهي المعرض عشية حرب حزيران .
- يرى النقاد في اعمال معرضه تهجما على الانسان العربي وتشويهه ومزايدة سياسية وكاريكاتيرا - ولا يتطرق النقد الى جوهر التشكيل في العمل ، بل الى المضمون الذي وجدوه باهتا وتثار ضجة اعلامية حول المعرض .
- يقدم عددا من الاعلانات السياسية التي تحمل في طياتها امل النصر ويدين الرجعية .
- بعد حرب حزيران بفترة يصاب بأزمة نفسية حادة فيتلف لوحاته الثلاثين وكل ارشيفه

- وصوره خلال الاعوام الماضية . ويبيع ماله لبيع ببرقية الى اوثانت (السكرتير العام للامم المتحدة وقتئذ) يطالبه فيها بالاستقالة او انصاف الشعب الفلسطيني .
- ١٩٦٨- ٢٧ - ١٠ - ١٩٦٨ صدور مرسوم / رقم ٢٣٧٤ / بايفاده الى بيروت للاستشفاء وينقطع عن الرسم تماما .
- ١٩٦٩- ١٠ - ١ - ٩٦٩ - تاريخ بدء الايفاد ولمدة ستة أشهر .
- ١٩٦٩ - ١٩٧٠ - يعود الى عمله في كلية الفنون الجميلة وهو في حالة جيدة ويبدأ الرسم من جديد والاشتراك النسبي بالمعارض الجماعية .
- ١٩٧٠- ٤/٤ - يترك كلية الفنون ولم تعد حالته الصحية تسمح له بالتدريس .
- ١٩٧١- ٤/٢٤ - يصدر كتاب عن جامعة دمشق يتضمن احالة الكيالي الى لجنة التسريح الطبية لبيان حالته الصحية اعتبارا من ١٩٧١/٢/٢٦ .
- استقرار لؤي في حلب والبدء في ارياد مقهى القصر .
- ينتسب الى نقابة الفنون الجميلة .
- ١٩٧٢- ١٩٧٢/١/١٢ قرار بتسريح الكيالي من جامعة دمشق (كلية الفنون) .
- بدء الاشتراك الفعلي من جديد في المعارض ويبدأ الرسم بنشاط واضح .
- في ايار ١٩٧٢ يقيم معرضا مشتركا مع وحيد مغاربة وسعد يكن في دار الفن والادب ويشترك بأربعة أعمال .
- يقيم معرضه الثامن في منزل الدكتور علاء الدين الدروبي في بيروت .
- ينسحب من نقابة الفنون الجميلة ولكنه يسحب انسحابه بعد فترة .
- ١٩٧٣- يسترجع لؤي الكيالي صحته تماما ويبدأ العمل بفزارة .
- ١٩٧٤- يقيم معرضه التاسع في صالة الشعب بدمشق ولأول مرة بعد سبع سنوات كاملة ، ويحقق المعرض نجاحا كبيرا .
- يقدم نقيب الفنون الجميلة - ممدوح قشلان كتابا على شكل دراسة مطولة لأعماله .
- يمتلك لؤي مرسما خاصا قرب البريد بحلب ولأول مرة منذ سنوات طويلة .
- يدرس في كلية الهندسة بحلب الرسم النظري وسرعان ما يترك التدريس .
- ١٩٧٥- اقام معرضه العاشر في غاليري وان (بيروت)



نغير اسماعيل

الافصى يحترق

نعيم اسماعيل

١٩٣٠ : ولد نعيم اسماعيل ، والده علي بن علام

اسماعيل وله أربعة أشقاء : ادهم ، صدقي ،

عزيز ، رفيقه ، في انطاكية في لواء الاسكندرونة .

١٩٣٦ : دخل المدرسة الابتدائية ، ورسم في سن

مبكرة عدة عصافير بأسلوب يدل على موهبة

مبكرة .

١٩٣٨ : سلخ لواء الاسكندرونة عن وطنه الام ليلحق

بتركيا .

١٩٤٤ : في الصيف رسم الفنان لوحة لوجهه لاول مرة .

١٩٤٦ : رسم لوحة المهاجرين لاول مرة بالالوان الزيتية

التي صنعها بنفسه ونظم اول معرض في

انطاكية .

١٩٤٩ : يذهب الى كلية الفنون الجميلة في استانبول .

١٩٥٠ : يلتحق بمدرسة أحد أساتذة الكلية المعروفين ،

ويختلف معه نتيجة لاصرار نعيم على البحث

عن فن عربي ، ورغبته في التحرر من الاساليب

التقليدية .

يسافر الى روما للاستقرار هناك ولكنه

سرعان ما يرجع ويحصل على مرسوم جديد في

السبيل بحلب .

١٩٧٦ - يقيم مع فاتح المدرس معرضا مشتركا في

المتحف الوطني بحلب .

ينظم الاستاذ كنيدر صاحب جريدة العالم

العربي في كندا معرضا مشتركا له مع فاتح

المدرس ضمن اسبوع الثقافة العربية الذي

نظمته مؤسسة الاوبلف .

اقام معرضه الحادي عشر في (صالة الشعب)

بدمشق وغلب عليه موضوع القوارب .

غلب على انتاجه بعد معرضه في دمشق رسم

لوحات الزهور .

١٩٧٧ - اقام في ١ حزيران معرضه الثاني عشر في

صالة المتحف الوطني بحلب .

يسافر الى روما في نهايات العام مقررا

الاستقرار هناك بعد أن باع بيته .

١٩٧٨ - رجع من روما بعد فترة قصيرة وقد بدأ

باسلوب فني جديد يخالف اسلوبه السابق

تماما ويبرر رجوعه المبكر بطفان اللغة الفنية

التجارية هناك .

يبدأ بالبحث عن مرسوم بالايجار قريب من

مركز المدينة في دمشق ومن ثم في حلب ولكن

دون جدوى . . ويقبل بمرسوم متواضع على

اطراف مدينة حلب .

١٩٧٨/٩/١٠ ، يحترق الفنان ضمن وضع

يكتنفه الغموض في غرفته وينقل على اثره

الى المستشفى الجامعي بحلب وبعد فترة ينقل

الى مستشفى حرسا بدمشق .

يموت الفنان في ١٩٧٨/١٢/٢٦ . . اثر

مضاعفات الاحتراق . . وبعد ان اعطى الفن

اضافات حقيقية . ويدفن في حلب .



أنهار برمتالية

أنهار برمتالية

- و (برلين) و (براغ) و (بودابست)
و (بلغراد) و (برلين الغربية) و (باريس) .
١٩٦٨ : جائزة الفنون التشكيلية من المجلس الاعلى
لرعاية الفنون .
١٩٦٩ : الكويت - القاهرة - ليبيا .
١٩٧٠ : ليبيا .
١٩٧٠ : أصبح مدير الفنون الجميلة في وزارة الثقافة،
وشارك في تأسيس جماعة (العشرة) بدمشق
وعرض في معارض الجماعة .
١٩٧٠ : معرض الترينالي في نيودلهي .
١٩٧١ : معرض شخصي في المركز الثقافي العربي
بدمشق - حمص -
١٩٧٢ : معرض شخصي في حماه .
١٩٧٢ : شارك في المعرض السوري - العراقي المشترك
في بغداد ودمشق .
١٩٧٢ : معرض الفن العربي في بغداد .
١٩٧٣ : معرض الفن العربي في الكويت .
١٩٧٧ : معرض من اجل فلسطين (بيروت) .
١٩٧٨ : الملتقى العالمي للفنون في (باريس) .
١٩٧٨ : لوحة فسيفساء في مدينة الطبقة قام بتنفيذها
عام ١٩٧٨ .
١٩٧٨ : لوحة جدارية في مستشفى التل .
١٩٧٩ : توفي في مطلع عام ١٩٧٩ .

نعيم اسماعيل

١٩٧٣

بيوت



- ١٩٥١ : شارك في تشكيل جماعة العشرة في استانبول .
١٩٥٢ : ينسخ عدة لوحات عن فسيفساء انطاكية
ليقدمها لاستاذة ، وذلك إثر حريق الكلية
الذي قضى على لوحة المهاجرين الاولى . كما
نسخ عدة أعمال من مكتبة الكلية تصور
المنمنمات العربية .
١٩٥٣ : تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة .
١٩٥٤ : نظم معرضا لأعماله في استانبول (قصر
المحافظة) .
١٩٥٠ : نظم معرضا لأعماله في انقره (صالة هليكون) .
١٩٥٥ : ترك تركيا نهائيا ليقیم في بدمشق .
١٩٥٥ : اشترك في المعرض العام السادس للفنون
الجميلة ، ونال الجائزة الثانية في التصوير
الزيتي .
١٩٥٦ : المعرض العالمي للفن المعاد في الهند .
١٩٥٧ : نظم معرض مشترك مع رفيقه أدهم ومروان
قصاب باشي في قصر اليوسكو في بيروت .
١٩٥٧ : التحق بخدمة العلم في الجيش العربي السوري
١٩٥٨ : معرض رابطة الفنانين السوريين للرسم
والنحت ، وعرض لوحة (جامع) .
١٩٥٨ : المعرض المتجول في الدول الاشتراكية (موسكو
- فرسوفيا - برلين - وبراغ - بودابست -
بوخارست) .
١٩٥٨ : أصبح المشرف الفني على مجلة (جيش
الشعب) .
١٩٥٨ : أول معرض فردي في دمشق وهو رابع
معرض له .
١٩٦٠ : نظم معرضه الخامس في صالة الفن الحديث .
١٩٦١ : معرض سان باولو (البرازيل) ، معرض
المجلس الاعلى لرعاية الفنون ، معرض بينالي
الاسكندرية ، برنامج اذاعي اسبوعي استمر
حتى عام ١٩٦٣ .
١٩٦٢ : نظم المعرض السادس له في صالة الفن
الحديث العالمي .
١٩٦٣ : معرض الفن التشكيلي العربي السوري
(بغداد) . توفي شقيقه أدهم .
١٩٦٤ : مثل بلاده في معرض في (الجزائر) .
١٩٦٥ : نشر كتابا عن شقيقه (أدهم) .
١٩٦٥ : شارك في معرض الفن التشكيلي في بيروت
(لبنان) .
١٩٦٦ : نفذ أول لوحة جدارية على مبنى اتحاد نقابات
العمال وحجم العمل ١١ x ٢٧٠ م .
١٩٦٧ : معرض الفن في سورية في (نيويورك) .
١٩٦٨ - ١٩٦٩ : معرض الفن في سورية في (انريجان)
وفي (موسكو) و (ليننغراد) و (فرسوفيا)